

Oona Saavalainen

# Modernisti Mozart, Mozart; modernisti

Esityskäytäntöjä wieniläisklassismista nykypäivään

---

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Muusikko AMK

Musiikin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

28.11.2014

Tekijä Otsikko	Oona Saavalainen Modernisti Mozart, Mozart; modernisti
Sivumäärä Aika	31 sivua 28.11.2014
Tutkinto	Muusikko AMK
Koulutusohjelma	Musiikin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Muusikko
Ohjaaja	MuT Minna Muukkonen
<p>Opinnäytetyö sai alkunsa Mozartin viulukonsertoista ja niiden esitystavoista. Nykypäivän esitystavat poikkeavat wieniläisklassismin ajoista orkesterin, konserttitilanteiden ja monien muiden seikkojen osalta. Nykypäivän ja wieniläisklassismin ajan erot määrittivät opinnäytetyön muodon. Opinnäytetyö esittelee ensin wieniläisklassismin ajan tavat ja vertaa niitä nykypäivän tapoihin esittää klassista musiikkia.</p> <p>Eryisesti opinnäytetyössä paneuduttiin wieniläisklassismin ajan tapoihin, jotka olivat viulukonserton esittämisen lähtökohtana. Tarkoituksena oli esittää Mozartin viulukonsertto wieniläisklassismin ajan tapaan, teekonserttina, ja antaa kuulijoille tapahtumana erilainen konserttitilanne. Opinnäytetyössä käsiteltiin myös konserttotutkinnon harjoitteluprosessia, sekä kirjoittajan omaa pohdintaa tutkinnon onnistumisesta.</p> <p>Työn loppupäätelmänä erot wieniläisklassismin ja nykypäivän välillä jäävät orkesterien ja tapojen tasolle. Musiikin maallisuus ja inhimillisyys näkyvät jo wieniläisklassismin aikana.</p>	
Avainsanat	Mozart, wieniläisklassismi, esityskäytännöt, konserttotutkinto

Author Title	Oona Saavalainen Modern Mozart, Mozart; modern
Number of Pages Date	31 pages 28.11.2014
Degree	Musician
Degree Programme	Bachelor's Degree of Music
Specialisation option	Musician
Instructor	MuT Minna Muukkonen
<p>This thesis started with Mozart's Violin Concertos and their performance practices. Today's performance practice differs from times of the Viennese classicism by orchestra, concert situations, and many other aspects, those differences determined the thesis form. The thesis started with Viennese classicism performance practices, and then compared them to today's ways to perform classical music.</p> <p>In particular, the thesis focused on the Viennese classicism's practices, which were the starting point of performing the violin concerto. The aim was to perform Mozart's violin concerto like the Viennese classicism's way, as a tea concert, and give the audience a different experience in the concert situation. The thesis also discussed the concerto degree training process, as well as the writer's own reflection on the success of the degree.</p> <p>The thesis final conclusion of the differences between Viennese classicism and today stayed at the level of orchestras and customs. Music's secularity and humanity are already visible in the Viennese classicism, also like today.</p>	
Keywords	Mozart, Viennese classicism, representation methods, Concerto degree

## Sisällys

1	Johdanto	1
2	Wieniläisklassismin esityskäytäntöjä	1
2.1	Esitystilanteet	1
2.2	Orkesteri ja soittimet	3
2.2.1	Orkesterin kehitys	3
2.2.2	Orkesterisoittimet	4
2.3	Vire	4
2.4	Vaatetus	5
2.5	Mozart ja 1700-luku	7
3	Nykypäivän esityskäytännöt	8
3.1	Vire, vaatetus ja esityskäytännöt	8
3.2	Vibrato ja viulismi	10
3.3	Kamariorkesterista sinfoniaorkesteriin	12
3.4	Nykypäivä verrattuna wieniläisklassismin aikaan	12
4	Mozart; sovellus nykyaikaan	13
4.1	Konserton kehitys	13
4.2	Kadenssit	14
4.3	Säveltäjä Mozart	14
4.3.1	Mozart säveltäjänä	14
4.3.2	Mozart ja sävellysmuotona konsertto	18
4.3.3	Mozart ja viulukonsertot	19
4.4	Minä ja Mozart	20
4.4.1	Mozart: Viulukonsertto nro 4 D-duuri KV 218	21
4.4.2	Minä ja D-duuri viulukonsertto	21
5	Konserttotutkintoon valmistautuminen	22
5.1	Orkesteri	22
5.2	Oma valmistautuminen	23
5.3	Harjoitusperiodipäiväkirja	25
5.3.1	Torstai 10.5.2012	25
5.3.2	Perjantai 11.5.2012	25
5.3.3	Lauantaina 12.5.2012	25
5.3.4	Sunnuntai 13.5.2012	25

5.3.5	Maanantaina 14.5.2012	26
5.3.6	Tiistai 15.5.2012	26
5.3.7	Keskiviikko 16.5.2012	26
5.3.8	Tunnelmat konsertin jälkeen	26
5.4	Orkesterin liidaaminen	27
5.5	Omat kokemukset	27
5.6	Kiitos!	28
6	Pohdinta	28
	Lähteet	30

## 1 Johdanto

Keväällä 2012 sain ystäväni *Lilja Rasimuksen* kanssa idean yhdistää konserttotutkimomme yhdeksi kokonaisuudeksi. Päädyimme *Wolfgang Amadeo Mozartin* kahteen viulukonserttoon, joiden myötä syntyi ajatus tutkia nykypäivän ja Mozartin ajan esityskäytäntöjen eroavaisuuksia. Esitimme konsertot liidaamalla itse orkesteria, eli ilman kapellimestaria, joka oli Mozartin ajan käytäntö. Mieleen tuli myös muita aihealueita vaatetuksesta vireeseen, niihin paneudun tässä opinnäytetyössäni.

Työn nimi, ”Modernisti Mozart, Mozart; modernisti” tarkoittaa kahta asiaa. ”Modernisti Mozart” kuvastaa hänen rooliaan uranuurtajana, modernistina. ”Mozart; modernisti” viittaa taas konserttojen nykypäiväistämiseen.

Työssä kerron mm. orkesterin ja konserton historiasta ja kehityksestä. Tarkastelen ja tuon näkökulmia myös sellaisiin asioihin, kuten esittämiskäytännöt, joista nykyaikana käydään paljon keskustelua. Näihin kysymyksiin on mahdotonta saada enää varmaa yksiselitteistä vastausta.

Lopuksi kerron omat kokemukseni prosessista: miltä tuntui toimia orkesterin harjoittajana, solistina ja johtajana.

## 2 Wieniläisklassismin esityskäytäntöjä

Esittelen wieniläisklassismin aikakaudella vallinneita tapoja musiikin esittämisessä. Lisäksi kerron esitystilanteiden muuttumisesta sekä orkesterien järjestäytymisestä.

### 2.1 Esitystilanteet

Konsertti juontuu sanana todennäköisesti italian kielen sanasta *concertare* (järjestää, kokoontua yhteen). 1600-luvulla muusikot kokoontuivat esiintymään joko julkisesti tai yksityistilaisuuksissa. Esimerkiksi Saksassa tuli tavaksi, että iltajumalanpalveluksen jälkeen kokoonnuttiin raatihuoneelle, tai vastaavaan julkiseen rakennukseen, ja seurasi

maallisen musiikin esitys. Käytäntö sai nimekseen *abendmusik*, iltasoitto. (Kerola-Innanen 2006, 37.)

1700-luvulla konserttitoiminta oli Wienissä kehittymättömämpää kuin esimerkiksi Lontoossa, eikä siellä ollut erityisiä konserttisaleja musiikkiesityksiä varten. Konsertteja pidettiin mm. teattereissa, vapaamuurarikiltojen tiloissa, palatseissa, ravintoloissa ja yleisissä puistoissa. Jotta asiantilaa saatiin parannettua, ryhdyttiin perustamaan musiikkiseuroja. Säveltäjä *Georg Philipp Telemann* perusti musiikillisen seuran Hampuriin 1713. Samanlainen perustettiin myös Leipzigiin, jossa *Johann Sebastian Bach* toimi urkurina ennen kuolemaansa. (Kerola-Innanen 2006, 38.)

Musiikilliset seurat ryhtyivät järjestämään konsertteja, joihin myös amatöörimuusikot pääsivät esiintymään. Monet yksityishenkilötkin alkoivat järjestää konsertteja, joihin kuulijan piti maksaa sisäänpääsymaksu. Käytäntöä, jossa kuulijan piti maksaa koko konserttisarjasta ennen ensimmäistä konserttia, alettiin nimittää ”tilauskonserteiksi”. Niistä menestyksekkäin oli *Johann Christian Bachin* konserttisarja Lontoossa 1765. (Kerola-Innanen 2006, 39.)

1700- ja 1800-luvun konsertit saattoivat kestää jopa kolme – neljä tuntia ja olivat sisällöltään vaihtelevia. Ohjelma koostui usein alkusoitosta, ooppera-aariasta, soolosoitin-sävellyksestä ja kuoron esittämästä finaalista. 1700-luvulla konserttiohjelmiston pääpaino oli vokaalimusiikissa, mutta 1800-luvun kuluessa esitettiin enenevässä määrin osia konsertoista ja sinfonioista. Kokonaan soitinmusiikista koostuvat konsertit olivat harvinaisia. (Kerola-Innanen 2006, 39.)

Mozartin elinaikana musiikkia esitettiin yleensä kun ystäviä oli koolla. Jopa julkiset konsertit pidettiin usein yksityiskodeissa. Tuohon aikaan konsertit olivat pienessä piirissä järjestettyjä tilaisuuksia. Vasta 1790-luvulla alkoi kehittyä nykypäivän konserttikävijöille tuttu suuri musiikkitapahtuma. (McLean 1990, 54-55.)

Klassismin aikana suurten hovien palkatut musikit olivat palveluskunnan hierarkiassa alhaalla. Kun julkiset konsertit yleistyivät, musikit saattoivat ansaita rahaa esiintymisillä ja sävellyksillä. Esimerkiksi Esterhàzyn perheen palveluksessa ollut *Joseph Haydn* sai vapaata matkustamiseen, ja hänet kohotettiin vanhemmiten yhdeksi hovin jäsenistä. Mozartilla asiat eivät olleet yhtä hyvin, Salzburgin arkkipiispa ei antanut palvelijal-

leen vapauksia, ja Mozart halveksi asemaansa niin, että muutti Wieniin. Hänestä tuli aikansa ensimmäisiä freelance-muusikoita. (Kerola-Innanen 2006, 127.)

Aika ei kuitenkaan ollut vielä otollinen tällaiselle kunnianhimolle. Julkisia konsertteja ei järjestetty niin paljon, että Mozart olisi selvinnyt taloudellisesta ahdingostaan. Vasta 1794, kun *Ludvig van Beethoven* matkusti Wieniin, ajat olivat riittävästi muuttuneet. Hänen ei tarvinnut ottaa vastaan vakituista virkaa, vaan sai nauttia varakkaiden suosijoidensa tuesta. (Kerola-Innanen 2006, 128.)

## 2.2 Orkesteri ja soittimet

Tässä luvussa kerron orkesterin syntyhistoriasta. Klassismin aika näyttäytyy tässä yhteydessä käännöskohtana, jolloin orkestereiden rakenne ja eri soitinryhmien tehtävät muotoutuivat ja yhdenmukaistuivat.

### 2.2.1 Orkesterin kehitys

Barokin aikana orkesterit olivat löyhästi järjestäytyneitä, lähinnä soittajien kokoontumisia. Kokoonpanot vaihtelivat huomattavasti paikan ja tilaisuuden mukaan. Orkesterien olosuhteet suosivat erityisesti kontrapunktista musiikkia, jossa yksittäiset soitinosuudet muistuttivat lähinnä kuoroteosten itsenäisiä ääniä. (Cross 1989, 108.)

Klassismin aikana orkesterit olivat edelleen erikokoisia, viidestätoista neljäänkymmenen soittajaan, orkesteria ylläpitävän hovin varallisuuden mukaan. Tästä huolimatta ne olivat kuitenkin huomattavasti pysyvämpiä aikaisempaan verrattuna. Toimiva musiikillinen työnjako soitinryhmien kesken, nykyaikaisen orkesterin perusta, vaati kuitenkin paljon muutoksia ja kokeiluja. Luovuttiin mm. trumpetin korkeasta clarino-rekisteristä, jolla oli ollut hyvin näkyvä sija barokkiorkesterissa. (Cross 1989, 108.)

*Ruhtinas Esterhàzyn* hovissa vietettyjen vuosien jälkeen Haydnista tuli orkesterin kehittämisen edelläkävijä. Toinen orkesterisoiton kehittymisen keskus oli Reininjoen varrella Mannheimissa, jonka hoviorkesteria pidettiin yhtenä aikansa parhaimmista. Englantilainen musiikinhistorioitsija *Charles Burney* nimitti orkesteria ”kenraaliarmeijaksi”, tarkoittaen sillä, että jokainen soittaja oli oman instrumenttinsa mestari. Mannheimin orkesteri niitti myös mainetta kehittämiensä orkesteritehojen ansiosta. Sellaisia oli mm. crescen-



do, joka oli niin uusi ja jännittävä ilmiö, että se sai yleisön nousemaan istuimiltaan ja pidättämään hengitystään. Toinen tällainen esimerkki oli Mannheimin raketiksi ristitty melodinen sointukulku joka nousi asteikon kolmisointusäveliä. Mannheimin raketti löysi tiensä mm. sellaisiin klassismin merkkiteoksiin kuin Mozartin 40. Sinfonian neljänteen osaan ja Beethovenin viidennen sinfonian kolmanteen osaan. (Cross 1989, 109.)

Klassismin aikana sinfoniaorkesterista tuli yhdenmukainen kokonaisuus, joka oli kokoonpanoltaan pienempi, mutta rakenteeltaan samanlainen kuin nykypäivän sinfoniaorkesteri. Orkesterin täyteläisemmän soinnin ja muuntautumiskyvyn vuoksi continuo-säestyksen merkitys pieneni. Aluksi orkesteria johti konserttimestari, mutta, jotta orkesterista saatiin paremmin ohjailtava, tehtävään erikoistui kapellimestari. (Kerola-Innanen 2006, 129.)

### 2.2.2 Orkesterisoittimet

Klassismin aikana orkesterissa oli pääasiassa neljä ryhmää joilla oli varsin selkeästi omat tehtävänsä. Orkesterin perustana oli jouset, joista viulut soittivat melodiaa, alttoviulut, sellot ja kontrabassot säestäviä sointuja. Puupuhaltimiin kuuluivat huilut, oboet ja fagotit, joskus harvoin myös klarinetit. Puupuhaltimien tehtävänä oli joko elävoittaa melodiaa ja sävelaiheita tai luoda kontrasti jousille. Vaskipuhaltimet antoivat voimaa huippukohtille ja lisäsivät täyden orkesterin soittamien jaksojen vastakohtaisuutta hiljaisempiin kohtiin verrattuna. Vaskipuhaltimista yleisimmin käytettiin käyrätorvia, joskus harvemmin trumpettia, jotka esiintyivät lähes aina pareittain. Klassismin ajan vaskipuhaltimilla pystyttiin soittamaan vain rajoitettu määrä ääniä joiden sovittamisessa ja valikoinnissa säveltäjät kehittyivät varsin taitaviksi. Lyömäsoittimina oli tavallisesti kaksi patarumpua jotka viritettiin perussäveleen ja kvinttiin. Rummuilla korostettiin huippukohtia ja tuotiin lisää iskevyyttä musiikkiin. Yksi tuon ajan jännittävimpiä keksintöjä oli rummunpäristys, eli patarumputremolo. (Cross 1989, 109.)

### 2.3 Vire

Musiikissa viritysäänenä käytettiin jo klassismin aikana yksiviivaista a:ta. Kerrotaan barokkisäveltäjän *Georg Friedrich Händelin* suosineen viritystaajuutena 423HZ, joka on hieman korkeampi kuin Mozartin suosima 422Hz. Klassismin aikana vireet vaihtelivat

huomattavasti ja muusikot reagoivat tähän transponoimalla. (Äänipää 2007.) Pekka Helasvuo (2012.) kertoo haastattelussa virityksen vaihdelleen huomattavasti kaupunkien välillä. Yleensä raatihuoneen kellotornin kello kertoi paikallisen perusvireen, johon soitinrakentajat virittivät soittimensa. Tästä syystä saattoi olla, että eri alueen puhaltimia ei saatu samaan vireeseen. Syyt olivat rakennusteknisiä.

1700-luvun alkupuolella J.S Bachin oppilas *Johann Philipp Kirnberger* keksi jakaa oktaavin 12 yhtä suureen puolisävelaskeleeseen. Tällöin kaikki kvintit ja terssit tulivat hieman epätarkoiksi, mutta näin pystyttiin käyttämään kaikkia sävellajeja. Näin ollen wieniläisklassiset säveltäjät olivat ensimmäisiä, jotka pystyivät vaihtamaan sävellajia kesken teoksen ilman viritysongelmia. Tätä viritysjärjestelmää kutsutaan tasavireiseksi. (Musiikintutkimuksen laitos 1998.)

## 2.4 Vaatetus

Klassismin ajan pukeutumisen tyyliä kutsutaan nimellä rokokoo, joka tulee sanasta *rocaille*. *Rocaille* tarkoittaa kivistä, simpukankuorista ja koralleista tehtyä luolaa. Nimi annettiin vasta jälkikäteen ja sen merkitys oli alun perin halventava. (Wikispaces 2012.)

Rokokoolle hyvin tyypillistä oli näyttävä pukeutuminen. Se sai alkunsa Ranskan hovissa 1730-luvulla, kun *Ludvig XIV:n* kuoltua haluttiin muutosta barokin raskaaseen ja synkkään pukeutumiseen. Rokokoolle ominaista olikin keveys, pastellisävyt sekä leikittelevyys. Miehet koristautuivat ja ehostivat itseään lähes enemmän kuin naiset. Naisten paikka oli kotona, vastaamassa talosta, lapsista ja palveluskunnasta, kun taas miehen paikka oli kaupungilla näyttäytymässä. Tuon ajan mies olikin keikari, jopa naismainen, puuteroituine kasvoineen, peruukkeineen sekä kauneuspilkkuneen. Rokokoon aikana hygienia oli huono ja sitä peittämään käytettiin paksuja meikkikerroksia, hiuspuuteria sekä vahvoja parfyymeja. (Hintsanen 2008.)

Illanviettoihin molemmat sukupuolet koristautuivat yhtäläillä, riikinkukkomaisen juhlavasti. Väreillä koreiltiin ja kirjailuja käytettiin paljon. Miehillä asuun kuului aluspaita ja pitkät polviin asti ulottuvat alushousut. Hihan- ja lahkeensuut olivat runsaasti pitsikirjailtu. Alusvaatteiden päälle puettiin polvisukat, polvihousut, pitkä liivi sekä runsashelmai-

nen takki, jonka levenevät hihansuut päästivät aluspaidan pitsit esiin. Tarpeen vaatien miehet käyttivät korsettia saadakseen kapean, naismaisen vyötärön. Asuun kuului ehdottomasti peruukki, jonka väri saattoi vaihdella suuresti luonnollisesta ruskeansävystä valkoiseen, ja jopa pastelliväreihin. (Hintsanen 2008.)

Naisten alusvaatteisiin kuului pitkä aluspaita, pitkät alushousut, polvisukat, korsetti ja krinoliini, sekä useita alushameita. Näiden päälle puettiin leveähelmainen, raskas puku, jonka kaula-aukko oli usein avara ja hihansuut levenevät, jotta aluspaidan pitsit pääsivät esiin, tai kyynärpäihin ulottuvat puhvihihat. Kaula-aukon avaruutta saatettiin päiväsaikaan peittää ohuilla liinoilla. Naisten kengät olivat siroja, lähinnä salongeissa käyskentelyyn sopivia. Myös naiset käyttivät peruukkeja, joihin oli tehty näyttäviä nutturakampauksia ja kiharoita. Ajan sääntönä tuntuu olleen, mitä näyttävämpi, sitä parempi.



Kuva 1. Kuvassa klassismin ajan tanssiaisvaatetusta. (Piirros: Marita Saavalainen)

Varsinaisia esiintymisasuja ei klassismin aikana tunnettu, mutta hovien orkestereilla saattoi olla yhtenäiset värit, josta hovi tunnistettiin. Orkesterimusikot saattoivat saada

vaatteensa palkaksi, jolloin heillä ei juurikaan ollut mahdollisuutta vaikuttaa värytykseen. Orkesterimuusikoiden soittoasuun kuului myös niskaan poninhännälle sidottu peruukki.

## 2.5 Mozart ja 1700-luku

5. joulukuuta 1791 Mozart kuoli 35-vuotiaana. Hänet haudattiin köyhäinhautaan. Vaikkakin jokin sairaus vaikutti hänen ennenaikaiseen kuolemaansa, oli luultavasti osuutensa myös epätoivolla. Velat kasautuivat, perhe muutti jatkuvasti, vaimo petti, mutta ennen kaikkea Wienin hienostoseurapiirien hylkäys sai Mozartin tuntemaan itsensä elämän nujertamaksi. Elämä oli menettänyt merkityksensä, sillä hän ei kokenut enää voivansa saada täyttymystä sille, mitä oli eniten toivonut: pääkaupungin Wienin suosiota. (Elias 2004, 21.)

1700-luvun loppupuoliskolla Saksassa käytettiin esimerkiksi käsitteitä ”sivilisaatio”, ”sivistys” ja ”kulttuuri” symboleina erilaisille käyttäytymisen ja kokemuksen säännöstoille. Nämä sanat kuvastivat jännitteitä valtaapitävien hovien ja porvariryhmien välisiä jännitteitä, luokkataisteluita, jotka juontavat juurensa keskiaikaisten kaupunkien syntyyn. (Elias 2004, 31.)

Mozartin elämästä saa hyvän kuvan millaisessa tilanteessa porvarisryhmät olivat. Riippuvaisena hovien hallitsemasta taloudesta aikana, jolloin hovien valta oli vielä suuri. Työskennellessään hoveissa, Mozart taisteli rohkeasti vapautuakseen isännistään ja toimeksiantajistaan, huonolla menestyksellä. Hän toimi omin neuvoin itsensä ja musiikkinsa hyväksi. (Elias 2004, 30.)

Mozartin aikana muusikot oli useimmiten porvarissäätyisiä. Saadakseen luotua uraa muusikkoina heidän tuli sopeutua tavoiltaan ja pukeutumiseltaan hovin sääntöihin. Tunnetut ja tunnustetut muusikot saattoivat kuitenkin ottaa itselleen vapauksia, esimerkiksi Haydn (kts. luku 2.1), näin ei kuitenkaan ollut Mozartin laita. Mozart eli kahdessa sosiaalisessa maailmassa. Kun hänet kutsuttiin esiintymään hoviin, hän aterioi aateliston pöydissä sekä majoitettiin heidän taloihinsa. Toisaalta hän kuitenkin edusti köyhälistöä rahavelkoineen ja sairasteluineen. Tämä kaksijakoisuus oli leimallista hänen koko elämälle ja tuotannolle. (Elias 2004, 36-37.)

Mozart tunsi suurta vastenmielisyyttä hovimaailmaa kohtaan. Hän eli hyvin vaikeassa maailmassa: toisaalta hän oli sosiaalisesti riippuvainen sekä alamainen aatelistolle, mutta koki ylemmyyden tunnetta musiikillisen lahjakkuutensa vuoksi. Hän tiesi olevansa epätavallisen lahjakas, mutta oli syntynyt yhteiskuntaan, jossa ei vielä tunnettu nero-käsitettä, eikä tuolloin siis ollut tilaa sosiaalisten normien vuoksi poikkeuksellisen nerokkaalle taiteilijalle. (Elias 2004, 39.)

Mozartin elinaikana hovin palveluksessa taiteilijan tuli esittää ja säveltää määräysten mukaisesti. Pidemmän päälle tämä ei kuitenkaan Mozartille sopinut, hän halusi toteuttaa omia halujaan. Uhkarohkeasti hän lähti freelance-uralle, mutta hänellä oli kuitenkin suunnitelmia tulevaisuutensa varalle. Hän suunnitteli opettamisen lisäksi pitävänsä ”akatemiakonsertteja” joiden tulot menisivät suoraan taiteilijoille. (Elias 2004, 50.)

Joitakin vuosia suosiota riittikin, ennakkotilauksia sateli ja suosijoita riitti. Heinäkuussa 1789 Wienin hienostoseurapiirit kuitenkin käänsivät Mozartille selkänsä, keisari oli ilmaissut mielipiteensä hänestä. Mozart oli jälleen taiteilijana yhtä riippuvainen seurapiirien hyväksynnästä, kuin aiemmin hovien suosiosta. (Elias 2004, 52.)

### 3 Nykypäivän esityskäytännöt

Kerron miten esityskäytännöt ovat muuttuneet suhteessa klassismin aikakauteen.

#### 3.1 Vire, vaatetus ja esityskäytännöt

Nykypäivän orkesterien vire on vakiintunut 440-444 Hz välille, se sovittiin Lontoossa 1939. Edellinen jokseenkin vakiintunut vire alkoi Ranskasta 1859 ja oli 435Hz. Tätä ennen vireet olivat hyvin vaihtelevia. Vireen nousemista selitetään sillä, että konserttisalit ovat suurentuneet ja hälyääniä on enemmän, jolloin kireämpi viritys kantaa paremmin. (Äänipää 2007.)

Yleensä viritysäänen antaa oboe, jousistolle ja puupuhaltajille a ja tarvittaessa vaskistolle b. Jos oboe ei kuulu esittävään kokoonpanoon viritysäänen antaa vaikkapa klarinetti. Jousiorkesterille viritysäänen antaa yleensä konserttimestari, joissain tapauksissa

myös soolosellisti. Nykypäivänä konsertissa tapahtuva viritys on lähinnä muodollisuus, tarkistus ja virittyminen konserttiin. Vakiintuneen vireen vuoksi jokainen soittaja pystyy huolehtimaan soittimensa pysymisestä vireessä esimerkiksi digitaalisilla viritysmittareilla. (Mäkilä 2012.)

Nykypäivänä esityskäytännöt ovat länsimaisen taidemusiikin saralla vakiintuneet hyvin samanlaisiksi eri puolilla maailmaa. Orkesteri ja kapellimestari pukeutuvat mustaan juhlalliseen, konservatiiviseen asuun; klo 19 alkaviin konsertteihin miehet frakkiin ja naiset iltapukuun. Ennen klo 19 järjestettäviin konsertteihin miehet pukeutuvat tummiin pukuihin ja kravatteihin, naiset voivat erikseen sovitusti käyttää aksenttivärejä. Orkesterin pukeutumista määrittää tarkka etiketti sekä esiintymisen luonne. (Eklund 2014.)

Konserttitilanteessa yleisö taputtaa konsertin alussa kapellimestarin ja/tai solistin saapuessa lavalle. Jos teos on moniosainen, ei ole suotavaa taputtaa osien välissä. Yleisön tulisi olla mahdollisimman hiljaa esityksen aikana. (Tapiola Sinfonietta 2014.)

Nykyaikana sävellykset on kirjoitettu tarkasti nyansseja ja etuheleitä myöten. Viime kädessä vastuu on kapellimestarilla, jonka tehtävänä on saada orkesteri toteuttamaan nämä merkinnät haluamallaan tavalla. Kapellimestari on siis myös eräänlainen solisti nykypäivänä.

Konserttimestarilla on tärkeä tehtävä. Hän toimii orkesterin edustajan kapellimestarille ja kapellimestarin tulkkina orkesterille. Kun kapellimestari kättelee konserttimestaria konsertin aluksi, kättelee hän tällöin koko orkesteria. Ennen konserttia konserttimestarin tehtävä on huolehtia jousiston yhtenevistä jousituksista. Konsertissa hän johtaa orkesterin virityksen sekä johtaa sektiotaan näyttämällä sisääntulot sekä mahdolliset kiihdytyksen ja hidastukset kapellimestarin lyönnin mukaan. (Perämeri 2007.)

Nykyään konserteissa harvoin improvisoidaan mitään. Solistien kadenssitkin ovat yleensä valmiiksi sävellettyjä, vaikka vähitellen on jälleen ryhdytty kirjoittamaan kadensseja itse. Toki joitakin nykysävellyksiä soitetaan ilman kapellimestaria, nuoteissa on vain suuntaa-antavia ohjeita sävelistä, rytmeistä, tempoista ja nyansseista.

Harvat 1900- ja 2000-luvun säveltäjät ovat tulleet tutuksi muusikkoina, toisin kuin oli wieniläisklassismin aikana. Mutta monet muusikot, jotka eivät itse sävellä, ovat vaikut-

taneet voimakkaasti omalle instrumentilleen sävellettyyn musiikkiin. Tällaisia ovat mm. sellisti *Mstislav Rostropovits*, joka teki läheistä yhteistyötä *Sergei Prokofjevin* ja *Dmitri Sostakovitsin* kanssa, sekä laulaja *Kathy Berberian*, joka innoitti *Luciano Berio*'ta säveltämään laulumusiikkia. (Kerola-Innanen 2006, 33.)

### 3.2 Vibrato ja viulismi

Vibrato on sävelen elävöittämiseen ja intensiivisemmäksi tekemiseen käytetty sävelkorkeuden huojuttaminen sävelen molemmin puolin. Pahimmillaan vibrato voi olla varsin häiritsevää ilmiötä. (Korhonen 2012, 582.)

Usein mielletään, että täydellinen viulun sointi saavutetaan vahvalla linjakkaalla äänellä ja jatkuvalla täyteläisellä vibratolla. Klassismin aikana, ja sitä ennen, vibrato oli hyvin harkitusti käytetty tehokeino. Vibratoa soitettiin silloin kun äänen täytyminen sitä vaati, jatkuvasti soiva vibrato ei ollut tarkoituksen mukaista.

Amerikkalaisen viulutaitelija *Ruggiero Riccin* (1918-2012) ajatuksia vibratosta (Garam 1985,80):

"Hyvin monilla viuluniekoilla esiintyy ainakin jokin seuraavista perusvirheistä:

...

Vibratoa käytetään samanarvoisilla nuoteilla epätasaisesti ja mielivaltaisesti: yksi nuotti vibreerataan ja sen jälkeen saatetaan jättää useita nuotteja ilman vibratoa."

Lainaus osoittaa mielestäni hyvin monien nykypäivän viulistien harhaluulon siitä, että jatkuva vibrato olisi synonyymi hyvälle viulistille ja viulismille, viulunsoitolle. Sen sijaan tulisi miettiä vibraton laatua, lajia ja nopeutta, sekä sen tarpeellisuutta ilmaisemaan haluttuja asioita.

Louis Spohr (1832, 175) kuvaili vibratoa 1800-luvulla seuraavasti:

"Kun (mies)laulaja laulaa intohimoisesti, tai kun hänen äänensä kohoaa korkeimpaan voimaan, tulee havaittavaksi äänen värinä, joka muistuttaa voimakkaasti kumautetun kellon värähtelyä. Tätä värinää, kuten joitain muitakin ihmisäänen ominaisuuksia, voi viulisti jäljitellä harhauttavasti. Se muodostuu valitun sävelen horjumisesta tai häilymisestä, joka liikkuu vaihtelevasti hieman puhtaan intonaation ala- ja yläpuolella ja joka tuodaan esiin vasemman käden vapisevalla liikkeellä satulan suunnasta talleen päin. Mutta tämä liike ei saa olla liian voimakas tuskin korvin havaittava."

Jyrkimmillään vibratoon suhtauduttiin 1900-luvun loppupuolella, kun periodimusiikkia tutkineet liikkeet päätyivät totaaliseen vibratokieltoon. Tätä ennen oli vallinnut romantiikan aikana yleistynyt pitkien legatolinjojen ja intensiivisen soinnin aikakausi, joka ei tietenkään tehnyt oikeutta mm. barokin ajan teoksille. Sinänsä ymmärrettävä pyrkimys, mutta väärinkäytettynä ei tehnyt oikeutta minkään aikakauden teoksille. (Haapanen 2013, 1-2.)

Leopold Mozart kuvailee vibratoa vuonna 1765 seuraavasti:

**”Tremolo on koriste, jonka itse luonto on synnyttänyt ja jota hyvien instrumentalistien lisäksi taitavat laulajat voivat käyttää pitkien sävelten kaunistamiseksi”**

Hän myös moittii soittajia ja laulajia jotka ”tärisivät jokaisella nuotilla kuin heillä olisi ikuista kuumetta”. Lieneekö tarkoituksensa ollut moittia jatkuvaa vibratoa harkitsevasti käytetyn sijaan. (Haapanen 2013, 3.)

Vibrato on tunnettu ja käytetty jo 1500-luvulta lähtien luonnollisena osana ilmaisua ja harmonian kulkua, miksi siis jatkuvasta vibratosta on nykypäivänä tullut itsestäänselvyys ja viulistin solistisuuden osoitus? Yhteistä kaikille vibrato-tutkimuksille kuitenkin on se, ettei tarkkoja ohjeita sen käytöstä tai tuotosta ole laadittu. Vibraton käyttö ja laatu on jätetty jokaisen soittajan oman aistikokemuksen ja tyylitajun varaan.

Myös Mozart otti kantaa vibraton käyttöön kirjeessään isälleen Leopold Mozartille 12. heinäkuuta 1778:

**” –se on todella hirveätä, se on täysin vastoin luontoa. Ihmisääni värisee jo itsessään – mutta niin – sellaisella tavalla, että se on kaunis – se on äänen luonto. Sitä käytetään ei ainoastaan puhallinsoittimilla vaan myös jousisoittimilla – jopa klaveerilla – mutta niin pian kuin ylitetään raja, se ei ole enää kaunis, koska se on vastoin luontoa – ”**

Voidaan siis olettaa, että Mozart ei pitänyt jatkuvasta tai tuotetusta vibratosta, hänelle puhuttelevinta oli jokaisen äänen luontainen soivuus.

Loppupäätelmänä jokaisen jousisoittajan, laulajan tai soittajan ylipäänsä, perusäänentuodostuksen tulisi olla laadukas ja ilmaisuvoimainen, huonoa äänenmuodostusta ei



voida, eikä saisi, peittää voimakkaalla vibratolla. Vibraton ei pitäisi olla synonyymi viulismille.

### 3.3 Kamariorkesterista sinfoniaorkesteriin

Crossin (1989, 11.) mukaan 1900-luvun alussa *Richard Wagnerin* vaikutus näkyi pääasiassa harmonian, mutta vielä voimakkaammin orkesterin kautta. *Gustav Mahlerin* kausi jatkui vielä 1910-luvulle ja hän laajensi orkesteria entistä mammuttimaisempiin mittoihin.

Mahlerin orkesterissa puu- ja vaskipuhaltimia oli keskimäärin kolme tai neljä kutakin, jousiston koko kasvoi vastaavasti, ja tähän asti erikoisuuksina pidetyt bassoklarinetti ja kontrafagotti saivat vakiintuneen sijan orkesterissa. Lyömäsoitinryhmä kasvoi, mukaan tulivat isorumpu, pikkurumpu, tam-tam, lautaset, putkikellot, ksylofoni, kellopeleli ja celesta. Tämä tietenkin lisäsi huomattavasti soittajien määrää. (Cross, 1989, 11.)

1900-luvun säveltäjäpolvelle orkesteri oli iso soitin, jonka pelkkä jättimäisyys jätti jälkensä musiikin luonteeseen ja vuosisadan alku tuottikin monet musiikin historian häikäisevimmistä orkesteriteoksista. Vuosisadan taitavimpiin orkesterin käyttäjiin lukeutuvat *Tsaikovski*, *Rimski-Korsakov* ja *Wagner*. Vuosisadan puolessa välissä *Stravinsky* ja *Bartok* kehittivät vielä lisää orkesterin ilmaisukykyä. (Cross 1989, 11.)

### 3.4 Nykypäivä verrattuna wieniläisklassismin aikaan

Suurin ero klassismin ajan orkesteriin lienee nykyajan orkesterien järjestyneisyys ja pysyvien soittimien määrä ja laatu. Kun wieniläisklassismin aikana teoksia esitettiin paikalle saapuneiden soittajien voimin, nykypäivänä orkesteriin palkataan lisää soittajia teoksen vaatimiin instrumentteihin. Wieniläisklassismin, sekä jo barokin aikana orkesterien koot saattoivat vaihdella huomattavasti myös säveltäjien mieltymyksen mukaan, esimerkiksi barokkisäveltäjä *Händel* oli mieltynyt satapäisiin jousiorkestereihin, joka nykyaikana kuulostaa lähes mielipuoliselta.

Nuotinkirjoituksessa traditio, tapa soittaa, oli tärkeässä roolissa wieniläisklassismin aikana. Pisteitä, pilkkuja, dynamiikkamerkintöjä ei kirjoitettu näkyviin, koska soittajilla oli tiedossa säveltäjän ja ajan tapa ilmaista asioita. Nykypäivänä nuotteihin merkitään

kaikki, koska säveltäjien, sekä esitettävien aikakausien kirjo on valtava. Barokin ajalta on säilynyt pikkutarkkoja esitystavoista kertovia kirjoituksia, wieniläisklassismin ajalta ei niinkään ja tämä aiheuttaa paljon keskustelua miten tuon ajan musiikkia tulisi esittää.

Siinä missä renessanssi kuvasi abstrakteja asioita, planeettojen liikkeitä ja maailman-kaikkeutta, barokin aikana lähestyttiin lihallisempia asioita hengellisen musiikin ohella, niin wieniläisklassismin aikana musiikilla ilmaistiin ja otettiin entistä rohkeammin kantaa ihmissuhteisiin. Esitettäessä wieniläisklassismin ajan teoksia, yhtenä lähtökohtana voidaan pitää erilaisten ihmissuhteiden kuvauksia, rakkautta ja vihaa, romantiikkaa ja draamaa.

## 4 Mozart; sovellus nykyaikaan

Tässä luvussa käsittelen konserttojen ja kadenssien syntyhistoriaa sekä Mozartin suhdetta konserttoihin. Kerron myös henkilökohtaisesta suhteestani konserttotutkintoon valitsemaani konserttoon.

### 4.1 Konserton kehitys

Sävellyksenä konserton juuret ovat lähinnä *concerto grossossa*, jossa solistina toimii yleensä kahden tai kolmen soittajan ryhmä pääasiassa jousisoittimista koostuvassa orkesterissa. Concerto grosson isänä, *Arrangelo Corellin* ohella, pidetty *Antonio Vivaldi* sävelsi konserttoja myös yhdelle soolosoittimelle, pääasiassa viululle, mutta myös huilulle, oboelle ja fagotille. Myös J.S. Bach sävelsi soolokonserttoja, mutta varsinaisen muotonsa konsertto vakiinnutti klassismin aikakaudella. Konserton syntyyn vaikuttivat suurelta osin J.S. Bachin kaksi kuuluisinta poikaa, *Carl Philipp Emanuel* ja Johann Christian Bach. Jälkimmäinen antoi vaikutteita klassismin ensimmäiselle suurelle konserttosarjalle, Mozartin pianokonsertoille. (Cross 1989, 107.)

Konsertto nimitys tulee latinasta (*concertare*=kilpailla, *concinere*=laulaa tai soittaa yhdessä, *conserere*=liittää yhteen). Klassismin ajan konsertto on ikään kuin sonaatin rinnakkaismuoto. (HelMet Musakoulu6 2013.)

Tavallisesti konsertto on kolmiosainen osien ollessa nopea-hidas-nopea. Ensimmäisessä osassa orkesteri avaa konserton esittelyllä ennen soolosoitinta, tosin Mozart poikkesi tästä käytännöstä jo eräässä varhaisessa konsertossaan. (Cross 1989, 107.) Ensimmäinen osa on yleensä sonaattimuotoinen, toinen osa laulumuotoinen ja viimeinen useimmiten rondo tai variaatio (HelMet Musakoulu6 2013).

Klassismin aikana konsertoista joissa oli useampi solisti Mozart ja Haydn käyttivät useimmiten nimitystä *sinfonia concertante* (Cross 1989, 107).

## 4.2 Kadenssit

Kadenssin historia on vähän tunnettu, vaikka sen synty on hyvin tiedossa. Barokkisäveltäjä G.F. Händel käytti ensimmäisenä improvisoitua kadenssia urkukonsertoissaan. Siinä solisti esittelee taitojaan improvisoimalla ilman orkesterin säestystä. Soolokadenssin nimi tulee säveltäjän tavasta osoittaa sen paikka jännitettä luovalla sävelkullalla, eli kadenssilla. Klassismin aikana yleistyivät valmiiksi kirjoitetut kadenssit. Niitä sävelsivät säveltäjät ja tunnetut solistit. Osa klassismin ajan kadensseista on edelleen paljon soitettuja. (Cross 1989,107.)

Kadensseista pisin sijaitsee yleensä ensimmäisen osan loppupuolella. Toisessa osassa esiintyvä kadenssi on yleensä hieman lyhyempi. Viimeisessä osassa esiintyy fermaateille rakennettuja koristeluja, pidätyksiä ja lyhyitä juoksutuksia varsinaisen kadenssin puuttuessa.

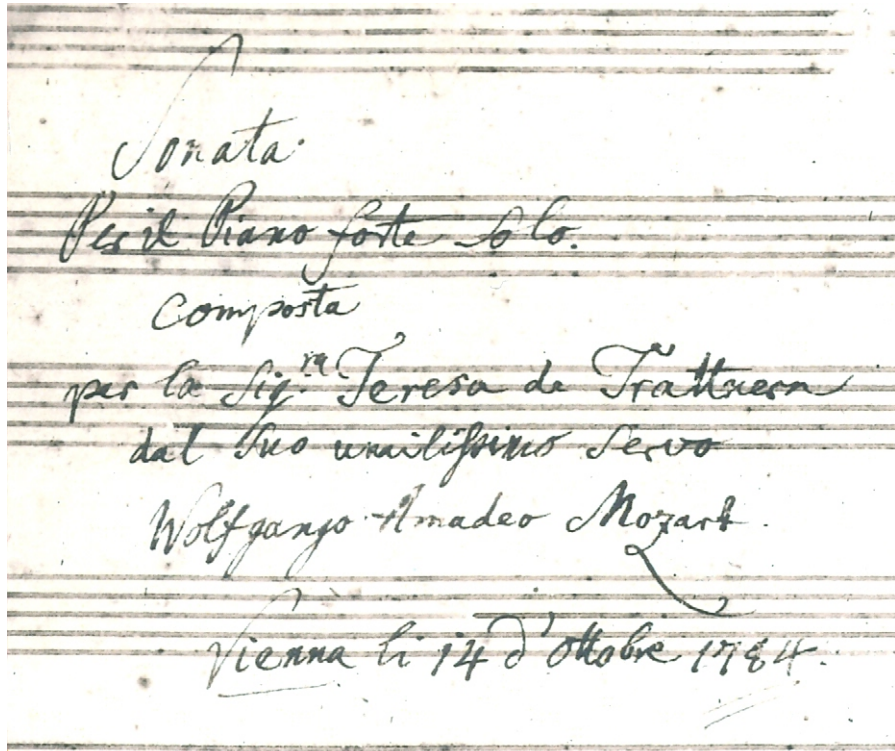
## 4.3 Säveltäjä Mozart

Tässä luvussa kerron Mozartin sävellyshistoriasta ja konsertoista sekä erityisesti viulukonsertoista.

### 4.3.1 Mozart säveltäjänä

27. tammikuuta 1756 syntyi kasteessa nimen *Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus* saanut säveltäjä W.A. Mozart. Hän käytti useimmiten nimeä Wolfgang Mo-

zart, joskus harvoin kolmea nimeä ja silloinkin Theophilus (=jumalan rakastama) nimen italiankielistä Amadeo tai ranskankielistä Amadé muotoa. (Murtomäki 2011.)



Kuva 2. Mozartin omistuskirjoitus vuodelta 1784. (Kuva: G. Henle Verlag)

Pitkään Mozartin musiikki oli väärinymmärrettyä. Myönnettiin hänen kehittäneen klassismin huippuunsa, musiikin muodot ja keinot täydellisiksi sekä niin ilmaisun rikkeettömäksi, hienostuneeksi ja suloiseksi, ettei sellaista ollut ennen kulttu. Mutta hänen musiikkinsa eleganssia pidettiin vain pintakiiltoisena. Mozartiin liitetyt viehkeys ja elinvoima, mutta ne ovat vain yksi puoli hänen musikaalisuudestaan ja persoonastaan. Jo 20-vuotiaana Mozartin teokset olivat enimmäkseen aikaa kestäviä mestariteoksia. Hänen sävellyksensä olivat ilmeikkäitä ja rakenteeltaan sekä harmonialtaan rikkaita. (Cross 1989, 157.)

Mozart sävelsi ensimmäisen näyttämöteoksensa *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* 1767. Teos edusti täydellisesti oman aikansa tyyliä ja sitä olisi voinut luulla vaikkapa J.Ch. Bachin säveltämäksi. Salzburgin arkkipiispa laittoikin tuolloin 11-vuotiaan nuoren säveltäjän alun lukkojen taakse säveltämään, jotta sai selville, ettei isä Leopold sittenkin ollut sävellysten takana. (Koivisto 2006.)

1770 Mozart kopioi Roomassa kuuluisan Allegrin Misereren ja sai käyttöönsä ritarin (cavaliere) arvonimen, jota hän ei kuitenkaan koskaan käyttänyt. Saman vuonna hän läpäisi Bolognan filharmonisen akatemian pääsykokeet ja pääsi sen jäseneksi. Bolognassa hän opiskeli *Padre* Martinin johdolla kontrapunktia. Martini, joka oli säveltäjä ja ajan kuuluisin kontrapunktiopettaja, piti Mozartia vertaisenaan. (Murtomäki 2011.)

Vuonna 1772 Salzburgin arkkipiispa vaihtui. Mozart sävelsi virkaanastujaisjuhliin oopperan *Il sogno di Scipione*, Scipion uni. Yritettyään turhaan saada virka Wienistä hän asettui säveltämään Salzburgiin, jossa vietti tuotteliasta aikaa 1773-77. Tuolloin valmistuivat mm. fagottikonsertto, pianosonaatteja, serenadeja, divertimentoja, messuja, ooppera *Il rè pastore* sekä viulukonsertot, joista lisää myöhemmin. (Murtomäki 2011.)

Mozart omaksui italialaisen, keveän ja suloisen, sekä saksalaisen, raskaan ekspressiivisen ja teknisen, tyylin. Yhdistämällä nuo kaksi, hän loi instrumentaalisen ja vokaalisen synteessin. Tästä yhdistelmästä Haydn antoi kuuluisan lausunnon Mozartin isälle Leopoldille 1785 (Murtomäki 2011.):

”Jumalan edessä ja rehellisenä miehenä sanon teille, että tunnustan poikanne suurimmaksi säveltäjäksi, josta olen koskaan kuullut. Hänellä on makua ja mitä perusteellisimmat taidot säveltämisessä.”

Täytyy kuitenkin muistaa, että kolmasosa Mozartin tuotannosta oli käyttömusiikkia. Tuohon aikaan säveltäjän puoleen käännyttiin kun tarvittiin musiikkia, säveltäjän täytyi siis olla ammattimies ja kyetä miellyttämään asiakkaita. 1770-luvulla ja 1780-luvun alussa Mozartkin sävelsi lukuisia sävellyksiä puutarhajuhliin, syntymäpäiville, häihin, serenadeja kotikonsertteihin, divertimentoja, notturneja, marsseja ja tansseja. Osa tästä kamarimusiikista on lähellä orkesterimusiikkia ja saattaa jopa kuulua sen komeimpaan osaan. Osa taas ulkoilmamusiikkia tai kamarimusiikkia pienelle jousikokoonpanolle puhaltimilla tai ilman. (Murtomäki 2011.)

1778 Mozart lähti Pariisiin ja irtisanoutui virastaan arkkipiispan hovissa. Pariisin matka tuotti tuloksenaan mm. puhallinmusiikkia esim. D-duuri-kvartetto huilulle ja jousitriolle ja G-duuri-huilukvartetto. Mozartin puhallinmusiikki onkin parhaimmillaan säveltäjänsä hienointa, ja musiikkihistorian parhaimmistoa. Palattuaan matkaltaan 1779 Mozart nimettiin uudelleen virkaansa, tällä kertaa hovi- ja tuomiokirkonurkuriksi. Oli aka säveltää kirkkomusiikkia. (Murtomäki 2011.)

Jälleen 1780 Salzburg kävi Mozartille liian pieneksi, ja saatuaan *Idomeneo*-oopperan tilauksen hän irrottautui vapaaksi taiteilijaksi. Ainoa virka jota hän oli toivonut, oli hovin oopperasäveltäjän virka. Tuo virka oli *Antonio Salierin* hallussa. Lohdutukseksi hän sai hovin kamarisäveltäjän viran 1787 jonka vuosipalkka oli lähes 800 floriinia. (Murtomäki 2011.)

Voidaan miettiä, kuinka paljon Mozartin musiikki heijastelee hänen elämäänsä. Hänen musiikilleen ominainen voimakas aistillisuus oli harvinaista tuohon aikaan. Mozartin teoksissa on selvästi kuultavissa iloa, hellyyttä, surua ja kärsimystä sekä dramatiikkaa, nämä piirteet tekevät hänestä romantikkojen edelläkävijän, silti täydellisesti klassismin muodoissa. (Cross 1989, 157-158.)

Mozartin sävellysnopeus oli ilmeistä, ikään kuin musiikki olisi vain virrannut hänestä. Tuon ajan oopperasäveltäjille olikin yhteistä nopea sävellysvauhti, mutta siinä missä muut hyödynsivät ohimeneviä muotioikkuja, Mozartin huolellisuus teoksiaan kohtaan erotti hänet heistä. Toisinaan hän kuitenkin hylkäsi kokonaisia osia sävellyksistä, ja hänen käsikirjoituksistaan löytyykin perusteellisia korjauksia, ja täysin eri tavalla aloitettuja osia. (Cross 1989, 158)

1700-luvulla ylhäisön keskuudessa juhlien taustamusiikkina käytettiin orkesterisarjan ja sinfonian varhaismuotojen sekoituksia. Niitä kutsuttiin mm. divertimentoiksi, serenadeiksi ja nocturneiksi. Mozart sävelsi lähes kokonaisen kirjaston tällaista käyttömusiikkia, mutta seasta löytyy myös muutamia helmiä esimerkiksi puhallinserenadit. (Cross 1989, 169.)

Tuona aikana kiinnostavaa oli myös se, että Mozart itse piti kirjaa teoksistaan sekä luetteloi niitä. Hän merkitsi muistiin päivämääriä ja mm. pääteemoja luultavasti jälkipolvia varten. Nykyisin käytössä oleva KV numerointi (*Köchel-Verzeichnis*) on saanut nimensä teosluettelon 1862 järjestänyt wieniläinen tutkija *Ludwig Köchel* 1862. (Cross 1989, 158.)

Koko elämänsä aikana Mozart ehti säveltää n. 50 sinfoniaa, 23 pianokonserttoa n. 20 oopperaa ja satoja muita teoksia, yhteensä yli 600 teosta. Hänen sävellyksiensä huima

määrä saa kuitenkin vielä huimemmat mittasuhteet kun tarkastellaan niiden laatua. Mozart taisi kaikki musiikin tyyllilajit sonaateista sinfonioihin, kirkkomusiikista viihdemusiikkiin. Hänen tyyliinsä innoitti monia säveltäjiä mm. 14 vuotta nuorempaa Beethovonia. (Rasch 2009.)

Mozartin nimi herättää nykypäivänä monissa ihmisissä suuren musiikkinautinnon odotuksen. Hänen ennen aikainen kuolemansa vuoksi meiltä jäi kuulematta lukemattomia syntymättömiä sävellyksiä. Omana aikanaan ihmisten suosiota ja rakkautta vaille jäänyt säveltäjä, luova mieli kuoli ilman ansioidensa tunnustusta. Mozart tajusi olevansa poikkeuksellisen lahjakas, mutta hän ei kuitenkaan tajunnut musiikkitaiteensa aikoja kestäväää arvoa, eikä se näin ollen tuonut hänelle lohtua. (Elias 2004, 22.)

#### 4.3.2 Mozart ja sävellysmuotona konsertto

Oopperan ohella konsertto on länsimaisen musiikkihistorian vaihtelevin muoto. Mozartin aloittaessa muodissa oli koominen ooppera, konsertot olivat kevyitä ja hilpeitä, ajanvietettä. Mozart piti konserton tyylin, mutta kehitti niitä taiteellisesti vaativammalle tasolle. Ei liene sattumaa, että sama säveltäjä oli sekä oopperan, että konserton mestari. (Hildén.)

Mozart sävelsi konserttoja oman aikansa tärkeimmille instrumenteille, paitsi yllättäen sellolle. Ensimmäisen konserton, jolla on vielä nykypäivänäkin asema soittajien repertuaareissa, hän sävelsi fagotille. Tämän jälkeen seurasi viisi viulukonserttoa, joista yhteen paneudun tässä opinnäytetyössä. (McLean 1990, 83.)

Mozart käytti aina kolmiosaista konserttotyyppeä nopea-hidas-nopea. Hänen konsertoissaan vallitsee aina tasapaino orkesterin ja solistin kesken, usein muodostaen kolme keskustelevaa ryhmää, puhaltimet, jouset ja solisti. Mozartin konserttomuodolla on ilmeinen yhteys aaria- ja sonaattimuotoon. Konserton avausosa jäljittelee poikkeuksetta konserttsonaattimuotoa, eli aariamuotoa. Toinen osa on yleensä lyyrinen aaria ja kolmas osa, finaali, rondo tai sonaattirondotyypinen suosituista teemoista rakennettu osa. (Murtomäki 2011.)

Cross (1989, 164.) kirjoittaa, että vaikka Mozart oli kotonaan missä tahansa sävellysmuodossa, konserttojen saralla hän oli uranuurtaja ja mestarillinen muusikko. Mozart käytti useissa sävellyksissään konsertoivaa tyyliä asettamalla kaksi tai useampia soittimia kontrastiksi orkesterille concerto grosso perinteen mukaisesti. Kuitenkin varsinaista soolokonserttoa hän kehitti eniten. Mozart sävelsi konserttoja oboelle, fagotille, klarinetille, käyrätorvelle, pianolle ja viululle, sekä huilulle, vaikka ei soittimesta pitänytkään. Varsinkin pianokonserttoa Mozart kehitti suhteellisen vaatimattomasta soitinsävellyksestä yhdeksi klassismin ja romantiikan ajan tärkeimmistä muodoista.

#### 4.3.3 Mozart ja viulukonsertot

Mozart sävelsi viisi viulukonserttoaan vuonna 1775 Salzburgissa vain neljän kuukauden aikana syyskuusta joulukuuhun (Hildesheimer 1977, ). Tuolta ajalta ei juurikaan ole olemassa säilynyttä kirjeenvaihtoa, joten voidaan olettaa, että Mozart työsti konserttojaan tiiviisti. Todennäköisesti Mozart sävelsi konsertot itselleen tai *Kolb*-nimiselle ystävälleen. Vaikka konsertot syntyivät nopeassa ajassa, voidaan niissä nähdä selkeää kehitys barokki- ja rokokookaavasta kohti vapaampaa tyyliä. (Cross 1989, 164.)

On myös esitetty, että Mozart olisi säveltänyt viulukonsertot Salzburgin arkkipiispa Coloredon hoviorkesterin konserttimestaria *Antonio Brunellia* ajatellen (Walacinski 2013).

Viulukonsertoista numerot 4 ja 5 ovat tunnetuimmat, varmasti myös soitetuimmat. Ne kuuluvat usein orkestereiden viulistien koesoittorepertuaariin, sekä musiikkikoulujen pääsykoekappaleisiin. Niiden näennäisen helppo tekstuuri on läpinäkyvyydessään haastavaa soitettavaa ja antaa näin ollen lautakunnille nopeasti käsityksen soittajan teknisestä taitavuudesta, sekä musiikillisten asioiden käsittelykyvystä.





Kuva 3. Kuvassa Mozartin käsikirjoitusta teoksesta Viulukonsertto Nro 5 A-duuri KV 219. (Kuva: The Library of Congress)

Joissain lähteissä esiintyy väite, että Mozartin D-duuri-viulukonsertto pohjautuisi *Luigi Boccherinin* D-duuri-viulukonserttoon. Tietoista tai ei, sittemmin on tultu tulokseen, että Boccherini lainasi konsertossaan Mozartin konserttoa. (Schneiderhan 2007.)

Mozartin väitetään säveltäneen myös kolme muuta viulukonserttoa. Es-duuri-konserton säveltäjää ei ole löydetty, mutta on pystytty todistamaan että Mozart ei ole kyseistä konsertto säveltänyt. "Adelaide"-konsertosta on kiistelty sen löytymisestä lähtien jopa oikeutta myöten, mutta se on kiistatta todettu *Marius Casadeuksen* säveltämäksi. (Salter 1990.)

#### 4.4 Minä ja Mozart

Tässä luvussa esittelen D-duuri konserton sekä oman suhteeni konserttoon.

#### 4.4.1 Mozart: Viulukonsertto nro 4 D-duuri KV 218

D-duuri –konsertton ensimmäisen osan *allegro* aloittaa päättäväinen sotilasfanfaarin kaltainen orkesteriteema joka toistuu sooloviulun avauksessa. Vasta tämän jälkeen kuullaan lyyrinen sivuteema, joka johdattaa vilkkaan kehittelyn kautta dominantin sävel-lajiin. Osan lopussa kuullaan lyhyt orkesteriritornello, jonka päättää sama rytmisen fanfaari jolla osa alkoi.

Toinen osa on *andante cantabile*, viulun laulu. Sooloviulun sisääntulo alkaa alkosoiton loppukadenssilla. Sama tahdin mittainen päätös aloittaa ja lopetaa sooloviulun jokaisen temaattisen aiheen. Tämä luo aivan erityisen tunnelman, ja jokainen kuulija voi valita mieleisensä laulun sanat, jotka samalla päättävät vanhan, ja aloittavat uuden teeman. Toinen osa loppuu hiljaa hiipuen asteittaiseen kulkuun

Viehättävä finaalirondo on oikeastaan tanssien sarja, jossa kaksi teemaa *andante grazioso* ja *allegro ma non troppo* vuorottelevat. Ensimmäinen teema on nimensä mukaisesti leikkisä, hieman vitsikäs kävelytempoinen teema. Se esiintyy yleensä seitsemän tahdin mittaisena kertautuen. Toinen teema on kolmijakoinen nopeampi, pyörähtelevämpi ja säveyiltään vaihtelevampi. Nämä kaksi teemaa muodostavat rondon A- ja B-osat. C-osa on tempoltaan A-osan kaltainen, joka alkaa yksinkertaisella ja kansantanssimaisella teemalla ja päättyy nopeampaan dramaattisempaan jaksoon. Finaalirondon muoto on ABABCABAB, joka hieman poikkeaa totutusta ABACA-muodosta. Finaalin erityistehona on musiikin etäntyminen juuri ennen hiljaista päätössäveltä.

#### 4.4.2 Minä ja D-duuri viulukonsertto

En ollut varmasti puoltatoista vuotta vanhempi kun kuulin radiossa soitettavan Mozartia. Mozartin musiikki on kulkenut mukanani siitä lähtien ja lukeutuu edelleen suosikkikuunneltavakseni sekä –soitettavakseni.

Lapsuudesta saakka minulla on ollut hyvin vahva näkemys Mozartin musiikista ja sen tulkitsemisesta. Näkemykset eivät ole kovinkaan paljoa muuttuneet, lähinnä kypsyneet, ja ehkäpä uskallus kokeilla monenlaista yllättävääkin on kasvanut, sekä nuoruuteen ehdottomuus vaihtunut kokeilunhaluisuuteen.

Valitsin D-duuri –konserton konserttotutkintooni oikeastaan siitä syystä, että valinta oli tehtävä konserttojen 3, 4 ja 5 välillä. Nro 5 A-duuri –konserton, joka on oikeastaan suosikkini näistä kolmesta, ja nro 3 G-duuri –konserton olin soittanut jo aiemmin tutkinnossa, joten jäljelle jäi nro 4 D-duuri.

Olin tutustunut lähemmin tähän konserttoon jo reilu kymmenen vuotta aiemmin kun soitin Helsingin Juniorijousten riveissä. Silloin ohjelmistossa oli Mozartin viulukonsertto nro 4 D-duuri ja solistina Réka Szilvay. Orkesterin kapellimestari Géza Szilvay halusi, että kaikki orkesterin viulistit tutustuisivat myös samalla soolo-osuuteen ja mahdollisuuksien mukaan oli myös tilaisuus toimia harjoitussolistina oman orkesterin edessä.

Pitkän ajan jälkeen D-duurin maisemiin palaaminen ja orkesterin edessä soittaminen tuntuivat mukavalta haasteelta. Kirjoitin itse omat kadenssini jokaiseen osaan wieniläisklassisen perinteen mukaisesti. Tämä toi oman lisähaasteensa konserton esittämiseen.

## **5 Konserttotutkintoon valmistautuminen**

Tässä luvussa esittelen orkesterinkokoonpanon ja puran harjoituksia päiväkirjamuodossa. Omasta valmistautumisesta kerron hieman.

### **5.1 Orkesteri**

Orkesterista muotoutui pieni, osittain tilan pienuuden ja soittajien hankalan saamisen vuoksi, mutta kuitenkin kokoonpanoltaan toimiva ja ilmaisuvoimainen.

#### **1. viulu**

Saana Kähkönen, ks

Pauliina Lehtinen

Kati Välimaa

Emmi Salo

#### **2.viulu**

Tiia Mustonen, äj  
Sandra Aubynn  
Kanerva Mannermaa  
Eeva Voipio

Alttoviulu  
Johanna Paananen  
Anna Saastamoinen

Sello  
Inka Saavalainen  
Saara Pietikäinen

Huilu  
Jussi-Pekka Björkroth  
Kaisa Kortelainen

Oboe  
Lauri Supponen  
Laura Kaysh

Käyrätorvi  
Kalle Kataja  
Hannes Kaukoranta

## 5.2 Oma valmistautuminen

Kun tammikuussa 2012 päätimme pitää yhteisen konsertin, oma valmistautuminen alkoi konsertin valinnalla. D-duurikonsertin ollessa ilmeinen valinta aloitin harjoittelun palauttamalla mieleeni aiemmat kokemukseni konsertista. Mielikuvani kyseisestä konsertista olivat muodostuneet vuosien aikana vahvoiksi ja tiesin lähes heti kuinka tulisin konsertin esittämään.

Mielestäni Mozartia esitetään usein liian kevyesti ja koreilevasti. Mozartin musiikki on mielestäni raskaimmillaan raastavaa ja sydämen särkevää, välillä hilpeän poreilevaa ja vastarakastuneen romanttista, muttei koskaan hienostelevaa. Kaikella on ajoituksensa ja sanottavansa, jokainen harmonia viestii tarkoitustaan. Ymmärtääkseen Mozartin musiikkia pitääkin paneutua harmonian kertomaan tarinaan, sen sisäistettyään melodia asettuu paikalleen kuin itsestään.

Harjoitteluni lähtikin orkesterin kuuntelemisesta, fraasien asettelemisesta ja temaattisten painotusten löytämisestä. Itse soolostemma oli tuttu jo vuosien takaa, joten sen harjoitteluun toden teolla ryhdyin vasta tutkittuani teoksen läpikotaisin.

Harjoittelun lisäksi valmistautuminen käsitti orkesterin harjoittamisen miettimistä, konsertin luonteen hahmottamista ja käytännön asioiden hoitamista. Oma harjoittelu ja konserton hahmottaminen taisikin olla helpointa koko projektissa.

Kaiken lähtökohtana oli kuitenkin Mozartin musiikki ja aikakauden tavat. Konserttoja esitettiin tuona aikana kotikonserteissa, joten meitä ei haitannut suuren konserttialin mahdoton varaustilanne. Bulevardin vanha juhlasali sopi tilaisuuteemme paremmin kuin hyvin. Tila toi mieleen aateliskodin tanssialin, joissa klassismin aikana pidettiin konsertteja. Lisäksi tilasta puuttui kiinteät penkkirivi, mikä salli meille kahvipöytien asetelun katsomon puolelle. Toisin sanoen, tilanne joka pakotti meidät miettimään konserttialin sijaan toista esitystilaa, sai aikaan toivotun mahdollisuuden järjestää haluamme konsertti.

Tilaongelman ratkettua päätimme orkesterin minimi-kokoonpanon, konserttipäivän, harjoituspäivämäärät ja täytimme tutkintoilmoitukset. Tähtäin oli nyt asetettu ja päämäärätietoinen harjoittelu saattoi alkaa.

Konserttotutkinnon päättäessä instrumenttiopintoni Metropolia ammattikorkeakoulussa päädyin miettimään aikaisempia tutkintojani ja niiden ohjelmistoa. Lähes jokaisessa tutkinto-ohjelmassani olen soittanut jonkun Mozartin teoksen. Se on voinut olla konserton osa, sonaatti tai pikkukappale, mutta jollain tavoin Mozart on aina kuulunut oman musiikkihistoriani tärkeimpiin hetkiin.

Mozartin musiikin hienous on pienissä asioissa. Jokaisella kuuntelukerralla löytää jotain uutta mitä ei ole aiemmin huomannut, kuitenkin teemat tuntuvat luontevilta ja tutuilta, ne jäävät helposti soimaan päähän. Ei hullumpia korvamatoja.

### 5.3 Harjoitusperiodipäiväkirja

Pidin harjoitusten aikana päiväkirjaa, jonka merkinnöistä tämä luku koostuu.

#### 5.3.1 Torstai 10.5.2012

Huomenna alkaa konserttotutkinnon viimeinen rutistus, orkesteriharjoitukset. Soolosuudet on harjoiteltu, orkesterin johtamista mietitty ja opeteltu. Tunnelmat tosin voisivat olla paremmat, vielä painaa stressi loppujen soittajien löytymisestä. Orkesteri on muuten koossa, mutta kaksi oboeta ja yksi huilu puuttuu.

#### 5.3.2 Perjantai 11.5.2012

Ensimmäiset orkesteriharjoitukset takana ja tunnelmat ovat hieman ristiriitaiset. Olemme iloisia niistä jotka tänään tulivat ensimmäisiin harjoituksiin, sillä oli meille todella suuri merkitys. Moni kuitenkin oli poissa, eikä vielä kukaan puuttuvia puhaltajia ole löydetty. Harjoitukset itsessään menivät kohtalaisesti, hieman yhteissoitto ja orkesterin oma vastuunkanto olivat hieman hukassa. Nyt kuitenkin tiedämme mitä pitää harjoittaa enemmän orkesterin kannalta, ja mitä oman johtamisen kannalta.

#### 5.3.3 Lauantaina 12.5.2012

Super-yllätys! Orkesterista ei ollut paikalla kuin kolme ihmistä, joista kaksi oli sellaisia jotka eivät olleet eilen. Pidimme harjoitukset, mutta lyhensimme niitä hieman. Harjoitus itsessään meni mukavasti. Triolla joustavuus ja solistin seuraaminen toimivat hyvin. Kunpa tämän asian saisi siirrettyä isompaan kokoonpanoon.

#### 5.3.4 Sunnuntai 13.5.2012

Äitienpäiväsunnuntai. Orkesterin kokoamista.

### 5.3.5 Maanantaina 14.5.2012

Äitienpäiväsunnuntai toi tullessaan iloisia yllätyksiä. Yksi oboisti oli nähnyt kiireellisen hakuilmoituksen ja otti yhteyttä. Toinen oboistikin löytyi, tosin kaikkien jännitykseksi hän ehtii vasta viimeiseen kenraaliin. Maanantaiaamun iloksi 8.30 soi puhelin ja langanpäässä tarjoutui huilisti käytettäväksi. Kaikki soittajat olisivat nyt kasassa. Tämän päivän harjoituksissa ovat huilut mukana, huomenna tulevat käyrätorvet ja toinen oboe ja keskiviikkona sitten vihdoinkin ovat kaikki paikalla.

### 5.3.6 Tiistai 15.5.2012

JEE! Vihdoinkin käyrätorvet paikalla ja sointi muuttui heti paljon mehevämmäksi. Kaikki orkesterilaisetkin luultavasti saivat uutta potkua ja olivat tarkempia. Toinen oboe tulee vasta huomenna, mutta mietinnässä on ollut josko pitäisi jättää ne kokonaan pois, koska ensimmäinen oboe ei pysy kärryillä. Toivottavasti hänkin skarppaa huomenna, eikä tarvitse tehdä ikäviä päätöksiä. Muuten alkaa olla ihan hyvä olo soittamisen kanssa, enää käytännön asioiden hoitamista. Syömiset ja juomiset, järjestäytyminen, pukuhuoneet yms. järjestelyt pitäisi hoitaa ja sitten kaikki alkaisi olla valmista konserttiin.

### 5.3.7 Keskiviikko 16.5.2012

Surullisia uutisia orkesterista! Erään soittajan isä on joutunut teho-osastolle eikä soittaja pääse kenraaliin. Konserttiin hän kuitenkin on tulossa, sydänlämmän kiitos tästä uhratuvuudesta ja tuesta!

Itse kenraali sujui rennoissa tunnelmissa. Luottavaisin mielin lähdetään illan konserttiin.

### 5.3.8 Tunnelmat konsertin jälkeen

Paljon asioita onnistui, jotain jäi orkesterin kanssa toteuttamatta vähäisen harjoitusmäärän vuoksi. Päälimmäisenä tunteena kuitenkin helpotus ja hyvä olo oman soiton

kanssa. Kaikesta epätoivosta ja paniikista huolimatta konsertti onnistui hyvin ja yleisö-palaute oli positiivista.

Lautakunnan palaute oli pääasiassa positiivista, joskin jotain rakentavaa kritiikkiä täytyy vielä miettiä kunhan mieli tasaantuu. Tästä on hyvä lähteä eteenpäin ja paljon on opittu tulevaisuuden projekteja silmällä pitäen.

#### 5.4 Orkesterin liidaaminen

Orkesterin liidaaminen soittamisen ohella olisi voinut muodostua vaikeaksi asiaksi, ehkä jopa kompastuskiveksi. Oman kokemukseni, ja kyselyjen mukaan, useimpien mielestä soittaessa liikkuminen on vaikeaa ja häiritsee keskittymistä.

Jo nuorena opin orkesterissa sektion sisäisen liidaamisen tärkeyden ja jopa korvin kuultavan vaikutuksen yhtenäisyyteen jokaisen osallistuessa ja hengittäessä sisääntulot ja fraasit yhdessä. Esiintyessäni orkesterin konserttimestarina olen tottunut ottamaan vastuuta oman sektioni sisääntulojen lisäksi orkesterin yhteisten fraasien liidaamisesta. Orkesterissa kapellimestari johtaa, mutta konserttimestarin esimerkin mukaan soittaminen auttaa yhtenäistämään sointia ja soittotapaa. Olenkin saanut kiitosta jopa oopperaa esittäessä lavalla laulavilta solisteilta selkeästä seurattavuudesta ja tarkoista näytöistä. Aina kapellimestarin näyttö ei solistille riitä ja esimerkiksi unisono I viulun ja laulajan välillä toimii paremmin ja laulajan on helpompi seurata kun äänenjohtaja liidaa omaa sektiotaan.

Tästä syystä en ottanut suuremmin paineita erikseen orkesterin liidaamisesta oman soiton ohella. Saatoin luottaa siihen, että hengittäessäni omaa soittoani, pystyn myös välittämään asiat orkesterille selkeästi ja tarkasti.

#### 5.5 Omat kokemukset

Loppujen lopuksi tutkinnon onnistumiseen vaikutti moni asia. Koko orkesteri keskittyi vähäisistä harjoituksista huolimatta tehokkaasti, eli musiikkia ja pyrki soittamaan yhdessä.



Päällimmäisenä mieleen on jäänyt hyvä kokemus, mukava yhteissoitto ja omaan soittamiseen liittyvä riemu. En kuvailisi solistin roolia tässä produktiossa tärkeimmäksi, vaan yhteissoitollisten asioiden onnistumista, liidauksen onnistumista. Suurimmat tyytyväisyyden hetket tuli koettua silloin, kun orkesteri saumattomasti seurasi pieniä eleitä ja hengitti yhdessä.

Orkesterin johtaminen luonnistui helposti, onhan se yksi lapsuuden haaveammateista-kin. Orkesterin johtamiselle olisi voinut antaa suuremmankin roolin ja siihen olisi voinut paneutua enemmän, mutta harjoitusten vähyyks asetti rajoituksensa. Loppujen lopuksi kuitenkin pohjimmaisena tunteena on tyytyväisyys.

## 5.6 Kiitos!

Lopuksi haluaisin esittää kiitokset Äidilleni, joka kuunteli monta murhetta ja ahdistusta ennen konserttipäivää. Rohkaisi ja valoi luottamusta omaan soittoon ja asioiden onnistumiseen silloinkin kun tuntui, että aika ei riitä. Suuret kiitokset myös konsertin kahvituksen järjestämisestä sekä kahvituksesta.

Kiitos myös koko orkesteri, opettajani Maaret Repo-Pohjonen, sekä kanssakonsertoijani Lilja Rasimus.

## 6 Pohdinta

Oma valmistautuminen konserttotutkintoon alkoi tammikuussa 2012 opinnäytetyön aiheen valitsemisella ja konserton päättämällä. Opinnäytetyön aiheen sisältö ja kokonaisuudet hahmottuivat nopeasti, aihe tuntui omalta ja sopivasti tutulta. Suosikkisäveltäjän Mozartin sävellyksiin pureutuminen ja niiden esittämisen miettiminen on ollut osa omaa muusikkoutta alusta asti.

Itse opinnäytetyön kirjoittaminen sujui nopeasti, lähteitä löytyi kotikirjastosta useita. Paljon kertyi myös luettavaa jota ei varsinaisesti työssä, eikä lähdeluettelossa mainita. Kirjoitustyössä vaikeuksia tuli lähinnä tekstin muokkauksessa ja uudelleen kirjoituksessa. Oman tietokoneeni kovalevy vahingoittui, eikä tekstiä saatu pelastettua.

Opinnäytetyön kirjoittamisen kannalta olisi ollut parasta kirjoittaa kaikki kerralla, mutta olosuhteiden pakosta näin paljon varsinaisen konserttotutkimuksen jälkeen asioiden muisteleminen tuntui kovin työläältä. Onneksi muistiinpanoja oli paljon tallessa, ja suurin osa varsinaisesta kirjallisesta osasta oli kertaalleen kirjoitettu. Tästä voisin sanoa opineeni myös käytännön asioista sen, että kirjoitettu työ kannattaa tallentaa mahdollisimman moneen paikkaan. Tietokoneen kovalevyn hajottua, minulla olisi voinut olla varmuuskopio josta työn olisi saanut palautettua, mutta tallenteiden puuttuessa viimeisimmästä versiosta ei ollut kuin paperikopio, jouduin kirjoittamaan kaiken uudelleen.

Konserttotutkimuksen osalta tuli opittua paljon orkesterin kokoamisesta, harjoittamisesta sekä ihan käytännön asioista. Kuinka harjoitukset on hyvä jaksottaa ja paljonko harjoituksia täytyy, ja kannattaa, pitää. Konserttitilan osalta varauksiin, tiloihin liittyvät mahdollisuuksiin, tuolien, nuottitelineiden yms. tarpeellisen asioiden saatavuuksiin osaa nyt kiinnittää eri tavalla huomiota.

Omat tunnelmat konsertin jälkeen olivat tyytyväisyys ja helpottuneisuus, loppujen lopuksi projekti oli kunnianhimoinen ja saatiin kunnialla läpiviedyksi, tuloksena miellyttävä kahvikonsertti ja tyytyväinen yleisö.

Näin kaksi vuotta myöhemmin osaa tarkastella asioita vähän objektiivisemmin. Jos nyt lähtisin järjestämään konserttia, sekä kirjoittamaan opinnäytetyötä, tekisin monta asiaa toisin, niistä varmuuskopioista lähtien. Jo konserttipäivän päättäminen paljon aiemmin, olisi voinut taata orkesterin kanssa paremmat harjoitusmahdollisuudet pidemmällä aikavälillä. Tuolloin myös ohjelmalehtisen ja julisteen tekeminen olisi ollut mahdollista paljon aikaisemmassa vaiheessa, eikä niistä olisi tarvinnut ottaa paineita enää viimeisessä harjoitusvaiheessa. Toisin sanoen, varsin opettavainen kokemus.

## Lähteet

- Cross, Milton. 1989. Milton Cross' Encyclopedia of the Great Composers and their Music, Heritage of Music suom. Musiikin aika 1-5, toim. Jukka Isopuro. WSOY.
- Elias, Norbert. 2004. Neron muotokuva. Gaudeamus. Helsinki
- Eklund, Hannele. 2012. Kuka päättää orkesterin pukeutumisen. Rondo Classic.  
[http://www.rondoclassic.fi/musiikkitietoa/-/asset\\_publisher/6ycUsAstUr98/content/asiantuntija-vastaa-kuka-paattaa-orkesterin-asuista-](http://www.rondoclassic.fi/musiikkitietoa/-/asset_publisher/6ycUsAstUr98/content/asiantuntija-vastaa-kuka-paattaa-orkesterin-asuista-). (luettu 10.9.2014)
- Garam, Lajos. 1985. Viulun mestareita. Rajamäki: Hellasedition
- Haapanen, Tuomas. 2013. Miksi ilman vibratoa?  
[http://www.estafinland.fi/Artikkeli\\_TH.pdf](http://www.estafinland.fi/Artikkeli_TH.pdf). (luettu 26.11.2014)
- HelMet Musakoulu6. 2013. Konsertto. HelMet. [http://www.helmet.fi/fi-FI/Ekirjasto/Juttuja\\_ekirjastosta/Musakoulu\\_6\\_konsertto\(12794\)](http://www.helmet.fi/fi-FI/Ekirjasto/Juttuja_ekirjastosta/Musakoulu_6_konsertto(12794)). (luettu 10.9.2014)
- Hildén, Sakari. Mozartin pianokonsertoista.  
<http://www.elisanet.fi/sakari.hilden/Mt/mtp/Mozdmolli.html>. (luettu 25.11.2014)
- Hildesheimer, Wolfgang. 1977. Mozart, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main
- Hintsanen, Päivi. 2008. Coloria. <http://www.coloria.net/kulttuurit/rokokoo.html>. (luettu 1.5.2012)
- Kerola-Innanen, Päivi. 2006. Klassinen musiikki, WSOY. (alkuperäisteos: Burrows, John. 2005. Classical Music, Dorling Kindersley Limited, London)
- Korhonen, Kimmo. 2002. Andante. Klassisen musiikin sanakirja. WSOY.
- McLean, Ian. 1990. Mozart, The Hamplyn Publishing Group Limited, Mandarin Offset. Hong Kong.
- Murtomäki, Veijo. 2011. Artikkelisarja: Mozart soitinsäveltäjänä.  
<https://klassismi.wordpress.com/2011/11/28/mozart-soitinsaveltajana/>. (luettu 25.11.2014)
- Musiikintutkimuksen laitos. 1998. Vire. Musiikintutkimuksen laitos.  
[http://www.uta.fi/arkisto/mustut/mute\(vir01.html](http://www.uta.fi/arkisto/mustut/mute(vir01.html) (luettu 1.5.2012)
- Mäkilä, Sasha. 2012. Miksi oboe soi aina konsertin aluksi. Rondo Classic.  
[http://www.rondoclassic.fi/musiikkitietoa/-/asset\\_publisher/6ycUsAstUr98/content/asiantuntija-vastaa-miksi-oboe-soi-aina-konsertin-aluksi-](http://www.rondoclassic.fi/musiikkitietoa/-/asset_publisher/6ycUsAstUr98/content/asiantuntija-vastaa-miksi-oboe-soi-aina-konsertin-aluksi-). (luettu 10.9.2014)

- Koivisto, Juhani. 2006. Mozart oopperasäveltäjänä. Kansallisooppera.  
[http://www.ooppera.fi/esittely/oopperan\\_abc/mozart\\_oopperasaveltajana](http://www.ooppera.fi/esittely/oopperan_abc/mozart_oopperasaveltajana). (luettu 25.11.2014)
- Perämeri, Lauri. 2009. Konserttimestari on orkesterin sydän. YLE.  
[http://yle.fi/uutiset/konserttimestari\\_on\\_orkesterin\\_sydan/5922226](http://yle.fi/uutiset/konserttimestari_on_orkesterin_sydan/5922226). (luettu 10.9.2014)
- Rasch, Ebbe. 2009. Mozart oli superlahjakkuus. Historia-lehti. <http://historianet.fi/ebbe-rasch/9-mozart-oli-superlahjakkuus>. (luettu 25.11.2014)
- Salter, Lionel. 1990. Mozart: Violin Concertos, Yehudi Menuhin (cd-kansi)
- Schneiderhan, Wolfgang. 2007. Mozart: Violin Concertos. <http://www.ccd.pl/violin-concertos-no-4-in-d-major-k-218-no-5-in-a-major-k-219-p452531/>. (luettu 25.11.2014)
- Spohr, Louis. 1832. Violinschule. Tobias Haslinger: Wien.  
<http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/79/IMSLP252805-PMLP30640-violin-schulevonl00spoh.pdf>. (luettu 1.5.2012)
- Tapiola Sinfonietta. 2014. Vierailu konsertissa. Tapiola Sinfonietta.  
<http://tapiolasinfonietta.fi/vierailu-konsertissa/>. (luettu 10.9.2014)
- Walacinski, Adam, 2013. Mozart: Violinconcerto D-major KV 218. Beethoven festival.  
<http://www.beethoven.org.pl/en/encyklopedia/historia/utwory/wolfgangamadeusmozartkoncertskrzypcowyddurkv>
- Wikispaces. 2014. <http://pukuhistoria.wikispaces.com/1700-luku>. (luettu 1.5.2012)
- Äänipää. 2005. Äänen tajuus. Äänentutkimuslaitos.  
[http://www.aanipaa.tamk.fi/taajuu\\_1.html](http://www.aanipaa.tamk.fi/taajuu_1.html). (luettu 1.5.2012)

#### Haastattelut:

Helasvuo, Pekka. Haastattelu opinnäytetyöhön 18.4.2012

#### Kuvat:

Kuva 1. Piirros: Marita Saavalainen

Kuva 2. G. Henle Verlag. <http://www.henle.de/blog/en/2012/03/05/how-an-original-mozart-a-flat-escaped-from-the-dust-on-the-slow-movement-of-the-c-minor-piano-sonata-k-457/>

Kuva 3. The Library of Congress.

<http://lcweb2.loc.gov/diglib/ihash/html/greatconversations/great-examples.html>.