

Chopinin vaikutus Lisztin  
Transsendenttisissa etydeissä

LAHDEN  
AMMATTIKORKEAKOULU  
Musiiin koulutusohjelma  
Esittävä musiikki  
Opinnäytetyö  
Syksy 2016  
Tuomas Kortelahti

Lahden ammattikorkeakoulu  
Musiikin koulutusohjelma

KORTELAHTI, TUOMAS:

Chopin vaikutus Lisztin  
Transsendenttisisä etydeissä

Esittävän musiikin opinnäytetyö, 51 sivua, 10 liitesivua

Syksy 2016

TIIVISTELMÄ

---

Romantiikan aikakausi oli pianomusiikin kultakautta, jonka kaksi tärkeintä hahmoa ja pianovirtuoosia olivat Liszt ja Chopin. Kumpikin heistä sävelsi vallankumouksellisia etydejä mullistaen omalta osaltaan merkittävästi soittotekniikkaa ja määritellen koko etydin käsitteen pitkälti uusiksi; vaativien virtuoositekniikkaharjoitusten lisäksi heidän etydinsä ovat myös kokolailla musiikillisesti mielenkiintoisia ja hienoja teoksia, joita soitetaan yhä laajalti konserteissa – etenkin Chopinin etydejä.

Liszt ja Chopin syntyivät vain vuoden päästä toisistaan ja olivat elämässään paljon tekemisissä toistensa kanssa. Liszt arvosti kovasti Chopinin etydejä ja esitti niitä konserteissaan. Hän alkoi työstämään Transsendenttisten etydiensä toista versiota samoihin aikoihin kuin Chopin julkaisi toiset kaksitoista etydiään op. 25. On selvää, että ainakin Liszt on saanut vaikutteita Chopinilta, joten on mielenkiintoista verrata näiden kahden säveltäjän etydejä keskenään.

Tässä työssä tarkastelen Lisztin kahtatoista Transsendenttista etydiä etsien niistä mahdollisia samankaltaisuuksia Chopinin etydeistä op. 10 ja 25. Tarkasteluni kohdistuu paljolti soittotekniseen puoleen ts. pohdin, millaisia teknisiä ongelmia niissä on verrattuna Chopinin etydeihin. Käsittelem kuitenkin myös jonkin verran niiden musiikillista materiaalia. Työni sisältää lisäksi musiikillisen analyysin yhdenestatoista etydistä Harmonies du soir, joka on niistä selvästi taiteellisin. Pyrin sillä tuomaan esiin teoksen poikkeavuutta etydin klassisesta määritelmästä sekä sen vallankumouksellisuutta sävellysajankohtanaan.

Työni aluksi teen lyhyen katsauksen etydin historiaan sekä Lisztin ja Chopinin elämään. Kuvaan siinä myös Transsendenttisten etydien kolmivaiheista sävellysprosessia. Etydien tarkasteluosiosta käy ilmi, että vaikka Lisztin etydit ovat luonteeltaan melko erilaisia kuin Chopinin, niihin sisältyy silti paikoittain mielenkiintoisia yhteneväisyyksiä Chopinin etydeihin.

Asiasanat: Liszt, Chopin, Transsendenttiset etydit, Harmonies du soir, virtuoosi

Lahti University of Applied Sciences  
Degree Programme in Music

KORTELAHTI, TUOMAS: Influence of Chopin on  
Transcendental Etudes by Liszt  
Bachelor's Thesis in Music Performance, 51 pages, 10 pages of  
appendices

Autumn 2016

ABSTRACT

---

The Romantic era was a golden age for piano music, and two of the age's most important figures and leading piano virtuosos were Franz Liszt and Frederic Chopin. Both of them composed groundbreaking etudes which significantly revolutionised piano technique and largely redefined the concept of the etude. While being demanding studies in virtuoso technique, they are also entirely musically interesting and beautiful works which – especially the Chopin etudes – are still widely performed in concerts.

Born only one year apart Liszt and Chopin were closely associated during their lives. Liszt valued Chopin's etudes to a great extent and performed them often at his concerts. He started working on the second version of his to-be Transcendental etudes at about the same time Chopin published his second set of twelve studies Op. 25. It is clear Liszt was influenced by Chopin, and thus it is interesting to compare their etudes with each other.

This thesis examines the twelve Transcendental studies by Liszt looking for possible similarities with Chopin's etudes Op. 10 and 25. The focus is on the technical side, analysing the technical challenges found in the etudes in comparison to Chopin's. The musical material is covered to a lesser degree. In addition there is a musical analysis of the eleventh etude *Harmonies du soir* which is distinctly the most artistic of the set. The purpose of this is to point out the deviation of the work from the classical definition of the etude and its revolutionary character at the time of its composing.

The beginning of the thesis includes an overview of the history of the piano and the etude and a look into the lives of Liszt and Chopin. The three-staged composition process of the Transcendentals is also described. The conclusion from the chapter examining the etudes is that, even though they are of quite a different nature to the ones by Chopin, the Liszt etudes do contain, in places, some rather interesting resemblances to the Chopin etudes.

Key words: Liszt, Chopin, Transcendental etudes, Harmonies du soir, virtuoso

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	TAUSTATIETOA	3
2.1	Etydien historiaa ja soittotekniikan kehitys	3
2.2	Franz Liszt	4
2.3	Frédéric Chopin	5
3	TRANSENDENTTISTEN ETYDIEN SÄVELLYSVAIHEET JA CHOPININ VAIKUTUS NIIHIN	6
3.1	Ensimmäinen versio	6
3.2	Liszt ja Chopin	6
3.3	Toinen versio	8
3.4	Kolmas versio	9
4	ETYDIEN TARKASTELU	10
5	MUSIIKKIANALYYSI: ETYDI NO. 11 'HARMONIES DU SOIR'	35
5.1	Intro	36
5.2	A-osa ja I teema	37
5.3	B-osa ja II teema	39
5.4	C-osa ja III teema	40
5.5	D-osa ja II teeman variaatio	42
5.6	E-osa ja III teeman muunnelma	43
5.7	D*-osa ja II teeman toinen variaatio	45
5.8	Kooda	46
6	YHTEENVETO	48
	LÄHTEET	50
	LIITTEET	52

## 1 JOHDANTO

Kaksi romantiikan ajan merkittävintä pianistia ja pianomusiikin säveltäjää olivat Franz Liszt (1811–1886) ja Frédéric Chopin (1810–1849). Heidän elämässään oli paljon rinnakkaisia piirteitä, vaikka he toisaalta olivat monessa mielessä myös toistensa vastakohdat. Kumpikin heistä mullisti omalta osaltaan pianonsoittotekniikkaa sekä avasi ennennäkemättömiä pianonsoiton mahdollisuuksia. Tässä oli oleellisena tekijänä heidän säveltämänsä vallankumoukselliset etydit, jotka määrittivät koko tyylilajin pitkälti uusiksi. Nämä etydit ovat suurimmaksi osaksi hyvin haastavia virtuoositekniikkaharjoituksia, mutta samalla kokolailla hienoja musiikillisia teoksia, joita esitetään yhä laajalti konserteissa. Erityisesti Chopinin etydit ovat hyvin suosittuja ja vakio-ohjelmistoa monissa kilpailuissa ja pääsykokeissa Bachin preludien ja fuugien ohella.

Liszt ja Chopin olivat 1830-luvun alkupuolella hyviä ystäviä lähes vastakkaisista luonteistaan huolimatta ja kunnioittivat kovasti toistensa erilaisia musiikillisia kykyjä. Chopin omisti tuolloin ensimmäiset kaksitoista etydiään op. 10 Lisztille, joka arvosti näitä kovasti. Chopin kirjoitti eräässä kirjeessään:

*– – koska Liszt juuri tällä hetkellä soittaa etydejäni – –  
Haluaisin varastaa häneltä hänen tapansa soittaa omia  
etydejäni. (Liszt, 15, käännös minun.)*

Liszt sävelsi omat rajoja rikkovat etydinsä – Transsendenttisiä etydejä edeltäneen version – pian sen jälkeen, kun Chopin julkaisi toiset kaksitoista etydiään op. 25. Selvästi Liszt sai Chopinilta vaikutteita, erityisesti tämän etydeistä, joten on mielenkiintoista verrata näiden säveltäjien etydejä keskenään.

Tässä työssä tutkin millä tavalla Chopinin etydien op. 10 ja 25 vaikutus näkyy Lisztin Transsendenttisissä etydeissä. Tarkastelen sitä enimmäkseen soittotekniseltä kannalta, mutta käsittelen myös jonkin verran musiikillista puolta. Liszt sävelsi myös muita etydejä kuten kuusi

Paganini-etydiä ja konserttietydejä, mutta parhaiten vertailuun Chopinin kanssa soveltuu tässä tapauksessa Transsendenttiset etydit. Pianistina tämä on minulle hyvin kiehtova aihe. Olen aiemmin soittanut Transsendenttisistä vain nro 11:n sekä kaksi Chopinin etydiä, joten tämä työ on minulle oiva mahdollisuus tutustua laajemmin näihin etydeihin.

Toisessa luvussa luon lyhyen katsauksen etydin ja soittotekniikan historiaan sekä Lisztin ja Chopinin lapsuuteen. Kolmannessa luvussa kuvaan Transsendenttisten etydien kolmea vaihetta ja Chopinin yhteyttä niihin. Neljännessä luvussa on etydien tarkasteluosuus lyhyellä johdannolla, jossa pohdin säveltäjien erilaista tekniikkaa. Lisäksi työni sisältää musiikillisen analyysin yhdenestätoista etydistä *Harmonies du soir* viidennessä luvussa, millä pyrin tuomaan esille teoksen erityistä luonnetta etydinä. Lopuksi pohdin vielä työni tuloksia ja muun muassa sitä, miten musiikkianalyysin tekeminen vaikutti käsitykseeni aiemmin soittamastani teoksesta.

## 2 TAUSTATIETOA

### 2.1 Etydien historiaa ja soittotekniikan kehitys

Fortepianon suosio kasvoi 1700-luvun loppupuolella syrjäyttäen lopulta cembalon ja klavikordin. Sen myötä alkoi myös soittotekniikka kehittyä cembalolle ominaisesta staccato-sormitekniikasta pidemmille fraaseille paremmin sopivan legato-soiton suuntaan. Muzio Clementin sanotaan olleen yksi tämän tekniikan pioneereista, mutta eniten sen kehitystä edisti kuitenkin Beethoven. (Samson 2003, 15, 29–30.) Se oli kuitenkin vielä kaukana Chopinin ja Lisztin edustamasta romantiikan ajan virtuoositekniikasta.

Nykyaikaisia konservatorioita alkoi ilmaantua vuosisadan vaihteessa, ja sen seurauksena alkoi levitä opetuksessa käytettyjä kappaleita, joita kutsuttiin etydeiksi tai harjoituksiksi. Erityisesti Pariisin konservatorio oli oleellinen etydityylilajin luomisessa sen nykyisessä merkityksessä. Etydejä oli sävelletty jo runsaasti muille instrumenteille ennen kuin yleisesti pianoetydien kulmakivenä pidetty Cramerin *Étude pour le pianoforte, contenant 42 Exercises* ilmestyi vuonna 1804. Tämä tapahtui samaan aikaan, kun pianon mekaanisia ominaisuuksia kehitettiin merkittävästi. (Samson 2003, 29.)

Sana *étude* tarkoitti alun perin etydikokoelmaa ja on siksi edellä mainitussa otsikossa yksikössä. Sen merkitys muuttui vähitellen tarkoittamaan yksittäistä etydiä. Lisäksi ero sanojen *exercice* ja *étude* välillä alkoi muotoutua sen nykyiseen muotoonsa erottaen toisistaan puhtaasti mekaanisen harjoituksen ja taiteellisesti kunnianhimoisen kappaleen. Chopinkin kutsui ensimmäisiä etydejään aluksi nimillä *Exercice 1* ja *Exercice 2*, ja vasta muutamaa vuotta myöhemmin op. 10 julkaisun yhteydessä niistä tuli *etydejä*. (Samson 2003, 8–9, 31–32.)

Muita tunnettuja etydisäveltäjiä olivat mm. Clementi, Moscheles ja Czerny. Beethovenin oppilas Carl Czerny sävelsi jopa yli 8000 etydiä ja harjoitusta, joista tosin osa on vain palasia. Luonnollisesti ne keskittyvät tiukasti

tekniikan kehittämiseen jättäen musiikillisen arvon toissijaiseksi. Czernyn suosima koulukunta oli omaksunut Beethovenin legato-tyylin ja edusti jälkiklassismin ajan soittotekniikkaa, mutta sen pohja oli vielä vahvasti cembalosta juontuvassa sormityöskentelyssä. (Samson 2003, 15, 29–30.)

## 2.2 Franz Liszt

Franz, oikealta nimeltään Franciscus, Liszt syntyi Unkarissa, Raidingin kylässä 22. lokakuuta 1811. Hän oli heikko ja sairasteleva lapsi, joka sai usein kuumeisia kohtauksia ja oli jopa vähällä kuolla niihin.

Kuumekohtaukset vaivasivat häntä myöhemminkin elämässään estäen häntä joskus pitämästä konserttejaan. Lisztin ensimmäinen pianonsoiton opettaja oli hänen isänsä Adam Liszt. Tämä huomasi poikansa poikkeukselliset musikaaliset kyvyt Lisztin ollessa noin viisivuotias. Laajan musiikillisen taustansa ansiosta Adam pystyi hyvin opastamaan poikaansa pianonsoitossa sekä tutustuttamaan hänet laajalti eri säveltäjiin kuten Bachiin, Mozartiin, Hummeliin ja Beethoveniin, joista viimeksi mainittu oli Lisztin suuri idoli niin lapsuudessa kuin sen jälkeenkkin. Isä ymmärsi kuitenkin, että Liszt tarvitsisi selvästi paremman opettajan, ja kesällä 1819 he matkustivat yhdessä Wieniin suuren pianopedagogin Carl Czernyn luokse. Tämä näki seitsemänvuotiaassa Lisztissä suurta potentiaalia, joka tosin vaati huolellista hiomista. Heidän yhteinen työskentelynsä alkoi kuitenkin vasta keväällä 1822, jolloin Lisztin perhe pystyi muuttamaan Wieniin. (Walker 1983, 55–60, 66–67, 71.)

Liszt sai vahvan teknisen pohjan ollessaan Czernyn opissa. Czerny jätti Lisztin siihenastisen repertuaarin kokonaan pois ja soitatti tällä muutaman kuukauden ajan suuria määriä mekaanisia harjoituksia pyrkien sormien 'tasavertaistamiseen' ja tekniikan perusteiden vahvistamiseen. Lopulta Liszt kyllästyi tähän ja Czerny joutui antamaan periksi, jolloin he siirtyivät oikean musiikin kuten Clementin, Beethovenin ja Bachin teosten pariin. Samoihin aikoihin Lisztille opetti musiikin teoriaa ja sävellystä jo yli 70-vuotias arvostettu italialainen säveltäjä ja Mozartin aikalainen Antonio Salieri. Vain neljätoista kuukautta Czernyn opissa olleena Liszt lähti



Wienistä isänsä kanssa ja aloitti pian ensimmäisen maailmankiertueensa. (Walker 1983, 71–74, 86.)

### 2.3 Frédéric Chopin

Puolalainen Fryderyk Franciszek Chopin syntyi Żelazowa Wolan kylässä joko 22. helmikuuta tai 1. marraskuuta – säveltäjän itsensä mukaan – vuonna 1810. Jo kuuden kuukauden päästä hänen perheensä muutti Varsovaan. Chopin oli, kuten Liszt, terveydeltään heikko lapsi ja vaarassa sairastua kuolettaviin tauteihin. Taiteellisia vaikutteita Chopin sai äidiltään Justynalta, joka osasi hyvin laulaa ja soittaa pianoa. Myös hänen isosiskonsa Ludwika oli musiikillisesti lahjakas ja opetteli soittamaan pianoa jo pienestä pitäen. Hänellä oli lisäksi kaksi pikkusiskoa, Izabela ja Emilia, joista jälkimmäinen ja nuorin kirjoitti runoja jo kahdeksan vuoden iässä. (Zamoyski 2010, 5–7.)

Chopin alkoi itse soittaa pianoa neljävuotiaana äitinsä opastuksella. Kuuden vuoden iässä hän osasi soittaa jo melko haastavia kappaleita sekä lisätä yksinkertaisia melodisia variaatioita pieniin motiiveihin. Vuonna 1816 häntä alkoi opettaa hänen isänsä Nicolas'n vanha ystävä, viulisti ja musiikin opettaja Adalbert Żywny, jonka suuria musiikillisia esikuvia olivat Bach, Haydn ja Mozart. Aikalaisistaan hän arvosti vain Hummelia ja Moschelesia, kun taas Beethovenia ei juurikaan. Nuori Chopin luonnollisesti omaksui Żywnylta näitä musiikillisia arvoja, mikä näkyi myöhemmin hänen elämässään. Soittotekniikkaa Żywny ei kuitenkaan olisi voinut paljoa opettaa tälle ihmelapselle, joka oli luultavasti jo heti alussa opettajaansa taitavampi pianon ääressä. Hän jättikin viisaasti puuttumatta teknisiin asioihin ja sen sijaan perehdytti oppilaansa Bachin, Haydnin, Mozartin ja joihinkin Hummelin teoksiin sekä selitti tälle teoriaa niiden taustalla. Chopin kehitti näin täysin omanlaisen, intuitiivisen soittotekniikan käyttäen itse keksimiään sormituksia, jotka poikkesivat usein perinteisistä ohjeistuksista ja käytännöistä. (Zamoyski 2010, 8–10.)

### 3 TRANSCENDENTTISTEN ETYDIEN SÄVELLYSVAIHEET JA CHOPININ VAIKUTUS NIIHIN

#### 3.1 Ensimmäinen versio

Transsendenttiset etydit kävivät läpi kolme sävellysvaihetta ennen lopullista muotoaan. Liszt sävelsi ensimmäisen versionsa niistä *Étude en douze exercices* vuonna 1826 ollessaan vasta 15-vuotias. Etydikokoelman säveltäminen niin nuorena oli poikkeuksellista ja osoitti melkoista itsevarmuutta nuorelta Lisztiltä. Teoksen oli alun perin tarkoitus olla ensimmäinen yhteensä 48 etydiä sisältävän kokoelman – Bachin preludeja ja fuugia mukaillen – *Étude pour le piano en quarante-huit exercices dans tous les tons majeurs et mineurs*, op. 6 neljästä osasta, mutta muita osia ei koskaan ilmestynyt. Liszt nimesi kokoelmansa Cramerin suosituksen ja arvostetun teoksen *Étude pour le pianoforte, contenant 42 Exercices* mukaan. (Samson 2003, 8–9, 31–32.)

Lisztin nuoruuden ajan etydeissä on luonnollisesti paljon vaikutteita Czernyltä, mutta myös muiden säveltäjien kuten Clementin, Moschelesin ja Cramerin etydeistä. Ne ovat saaneet lisäksi musiikillisia vaikutteita esimerkiksi John Fieldiltä, jonka nokturnoista yhdeksäs etydi – myöhemmin *Ricordanza* – on luultavasti saanut innoituksensa. Etydit on järjestetty rinnakkaissävellajipareina käänteisen kvinttikierron mukaisesti: C-duuri, a-molli, F-duuri, d-molli jne. (Samson 2003, 29–32, 39, 62.)

#### 3.2 Liszt ja Chopin

Viuluvirtuoosi Niccolò Paganinilla oli merkittävä vaikutus molempiin säveltäjiin. Chopin oli kuullut häntä useassa konsertissa Varsovassa vuonna 1829 ja vaikuttanut suuresti, minkä seurauksena hän ryhtyi säveltämään ensimmäisiä etydejään tarkoituksenaan kehittää omaa ilmaisukykyään pianistina (Zamoyski 2010, 35–36). Lisztille puolestaan Paganinin kuuleminen Pariisissa 1832 oli todellinen käännepointti hänen urallaan ja elämässään. Se avasi hänelle ennennäkemättömiä

mahdollisuuksia esiintyjänä ja pianistina sekä toimi valtavana inspiraation lähteenä hänen soittotekniselle ja musiikilliselle kehitykselleen. (Samson 2003, 79–80.)

Liszt muutti Pariisiin syksyllä 1830, ja noin vuotta myöhemmin saapui Chopin tutustuen pian moniin merkittäviin taiteilijoihin Lisztin ohella. Nämä kaksi säveltäjää olivat luonteeltaan lähes vastakkaisia. Liszt oli ulospäin suuntautunut seurapiiri-ihminen, joka seurasi ja omaksui aikansa radikaaleja aatesuuntauksia. Hänestä tuli myöhemmin todellinen oman aikansa superjulkkis. Chopin taas oli aatteiltaan konservatiivinen introvertti, joka suosi yksityisiä salonkeja konserttilavojen sijaan. Kaikesta huolimatta heistä tuli hyviä ystäviä, jotka pitivät toisiaan suurella arvossa ja muun muassa konsertoivat yhdessä useasti. (Samson 2003, 17–19; Zamoyski 2010, 79–80.)

Lisztin ihmeellinen taituruus sekä poikkeuksellinen kyky tuottaa ääntä pianosta ja soittaa mikä tahansa kappale ensi näkemältä nuoteista virheettömästi tekivät Chopiniin suuren vaikutuksen (Zamoyski 2010, 92). Chopinin vuonna 1833 julkaisemassa etydikokoelmassa op. 10 on omistuskirjoitus Lisztille "Dédiées à son ami F. Liszt". Liszt arvosti näitä etydejä kovasti ja hänen tulkintansa niistä sai jopa Chopinin hyväksynnän; kirjeessä, jonka Chopin ja Liszt kirjoittivat yhdessä Ferdinand Hillerille 20. heinäkuuta 1833, Chopin kirjoittaa:

*Kirjoitan sinulle tietämättä, mitä kynäni raapustaa, koska Liszt juuri tällä hetkellä soittaa etydejäni ja kuljettaa minut pois kunnollisten ajatusten luota. Haluaisin ryöväätä häneltä hänen tapansa soittaa omia etydejäni. (Liszt, 15, käännös minun.)*

Sama kirje jatkuu hieman myöhemmin Lisztin ja Chopinin (hakasulkeissa) kirjoituksella:

*Tunnetko Chopinin ihmeelliset etydit? [Ne ovat ihailtavia! — ja silti ne kestävät vain kunnes omasi ilmestyvät] (Liszt, 15, käännös minun.)*

Kirjoituksesta voisi arvailla, että Lisztillä oli ehkä jo tuolloin mielessä uusien etydiä säveltäminen. Tosin vasta vuonna 1835 hän kertoi suunnitelmistaan säveltää teos nimeltä *24 Grandes Etudes* kirjeessään Ferdinand Hillerille (Walker 1983, 219). Itse sävellystyö alkoi sen sijaan vasta kahden vuoden kuluttua siitä, mihin saattoi hyvin olla laukaisevana tekijänä sekä Czernyn vierailu Pariisissa, että Chopinin uudet kaksitoista etydiä op. 25, joista usean Liszt oli jo esittänyt aikaisemmin samana vuonna ennen niiden julkaisemista. Tällä kertaa Chopin omisti etydingsä Lisztin rakastajattarelle kreivitär Marie d'Agoult'lle. Chopinin välit Lisztiin olivat kuitenkin jo viilenneet tässä vaiheessa, vaikka Liszt edelleen arvosti Chopinia. (Samson 2003, 18.) Liszt kirjoitti kirjeessään Chopinin tulevalle rakastajattarelle George Sandille 15. joulukuuta 1837:

*Chopin on juuri lähettänyt hurmaavan omistuksen prinsessalle. Nämä kaksitoista uutta etydiä ovat äärimmäisen merkittäviä. Kun menet Pariisiin, käy tapaamassa häntä. Hän on todellinen ystävä minulle. (Liszt, 76, käännös minun.)*

### 3.3 Toinen versio

*Douze Grandes Études* valmistui loppuvuodesta 1837. Se on uudelleensävellyks Lisztin aikaisempien etydiä pohjalta lukuun ottamatta yhtä niistä; alkuperäisistä Liszt jätti pois yhdennentoista, siirsi seitsemännen sen tilalle transponoiden etydin Es-duurista Des-duuriin ja sävelsi kokonaan uuden etydin Es-duurissa. Yhteydet aiempiin etydeihin ovat kuitenkin melko irrallisia, sillä nämä etydit ovat huomattavasti laajempia ja kunnianhimoisempia teoksia ylittäen selvästi genren rajat ja venyttäen pianistin vaatimuksia äärimilleen. Käytännössä ne ovat pikemminkin uusia sävellyksiä kuin uudelleensävellyksiä. Julkaisun nimi oli alun perin *24 Grandes Études*, mutta kuten aiemminkin muu osa jäi ilmestymättä. Liszt omisti teoksensa Czernylle Schlesingerin ja Haslingerin

editioissa, mutta Ricordin painoksessa omistus on mielenkiintoisesti jaettu etydeissä 1–7 Czernylle ja etydeissä 8–12 taas Chopinille. (Samson 2003, 10, 17, 109.)

Liszt sävelsi samoihin aikoihin Paganini-etydien alkuperäistä versiota *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* käyttäen tässä ensimmäistä kertaa sanaa transsendenttinen, joka tässä viittaa etydien soittamiseen vaadittavaan tavanomaiset tai suorastaan inhimilliset rajat ylittävään suorituskyykyyn. *Douze Grandes Études* ja Paganini-etydit olivat Lisztille kuten 24 kapriisia Paganinille. Ne olivat virtuoosisuudessa äärimmilleen vietyjä taidonnäytteitä ja tarkoituksella niin vaikeita, että käytännössä vain Liszt pystyi soittamaan etydejään. Tänäkin päivänä ne ovat erittäin haastavia ja osa niistä on lähes mahdottomia soittaa modernilla pianolla. (Samson 2003, 86, 98.)

### 3.4 Kolmas versio

Chopinin kuolemalla vuonna 1849 oli varmasti suuri vaikutus Lisztiin. Hän sävelsi sen seurauksena 1850-luvun alussa mm. kaksi poloneesia, masurkan, toisen balladinsa ja berceusen sekä kirjoitti kirjan Chopinista ja hänen elämästään. Lisztillä oli samoihin aikoihin säveltäjänä merkittävä kehitysvaihe, jolloin hän muokkasi ja paranteli aikaisempia töitään, minkä tuloksena olivat esimerkiksi Paganini-etydien yleisesti tunnettu toinen versio sekä Transsendenttisten etydien kolmas ja lopullinen versio *Études d'exécution transcendante*. Tämä saattoi hyvin johtua ainakin osittain kunnioituksesta Chopinia kohtaan. (Samson 2003, 21.)

Vuonna 1852 julkaisemassaan versiossa Liszt yksinkertaisti etydejään poistaen niistä äärimmäisimpiä hankaluuksia ja tarpeettomia monimutkaisuuksia, samalla parantaen niitä musiikillisesti sekä selkeyttäen tekstuuria ja rakennetta – neljännessä etydistä *Mazeppa* tuli tosin entistä haastavampi. Hän teki etydeistään näin suuremmalle joukolle saavutettavampia. (Samson 2003, 136–137.) Liszt antoi lisäksi etydeilleen runolliset nimet lukuun ottamatta toista ja kymmenettä etydiä.

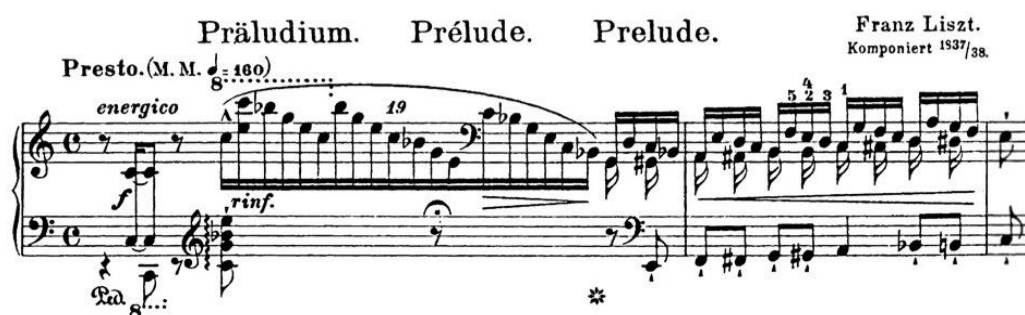
#### 4 ETYDIEN TARKASTELU

Lisztin ja Chopinin etydeissä on selviä eroja. Chopinin etydit ovat aitoja etydejä. Toisin sanoen ne keskittyvät aina tiettyyn tekniseen ongelmaan tai sävelkulkukuvioon – esimerkiksi tersseihin, seksteihin, murtosointuihin – joka toistuu koko kappaleen ajan. Lisztin Transsendenttiset etydit taas menevät reilusti genren rajojen ulkopuolelle ja ovat kunnianhimoisempia luonteeltaan. Ne ovat enemmän huiman virtuoosisen taituruuden näyttämistä varten ja sisältävät usein monenlaisia teknisesti haastavia asioita. Ne ovat myös keskimäärin laajempia teoksia kuin Chopinin etydit; kumpikin etydikokoelma on kestoaltaan noin tunnin mittainen nauhoitteilla, vaikka Chopinin etydejä on kaksi kertaa enemmän.

Kuten aiemmin luvussa 2 todettiin, Liszt sai Czernyn oppilaana ollessaan vahvan teknisen pohjan, joka perustui paljolti sormien itsenäistämiseen ja 'tasavertaistamiseen'. Tästä huolimatta Lisztin myöhempi transsendenttinen soittotekniikka oli käytännössä täysin itse opittu. (Walker 1983, 86) Chopin sen sijaan ei koskaan saanut opetusta soittotekniikassa vaan kehitti kokonaan omanlaisen tavan soittaa. Hän oli kaukana Czernyn ajatusmaailmasta ja inhosi mekaanisia sormiharjoituksista. Häntä kiinnosti paljon enemmän esimerkiksi soinnin laatu ja se, miten musiikkia esitetään. (Samson 2003, 18; Lear.)

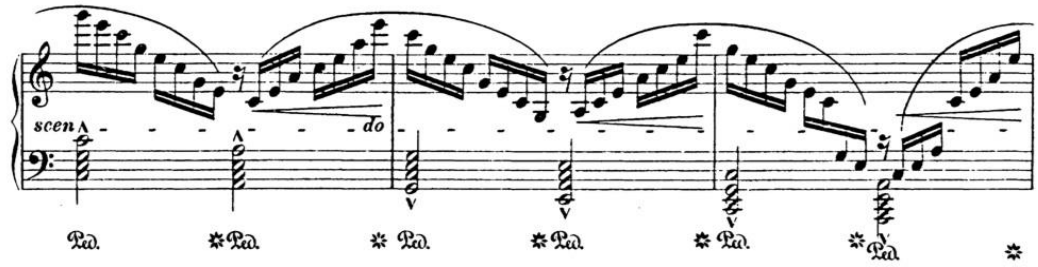
Abby Whitesiden (1969) mukaan Chopinin etydit ovat täydellinen esimerkki sormitekniikan riittämättömyydestä. Niiden kunnollinen soittaminen tempossa ilman räsitystä edellyttää hänen mukaansa tekniikkaa, jossa sormet eivät koskaan työskentele itsenäisesti vaan vastaanottavat aina olkavarresta lähtöisin olevien liikkeiden tuottaman voiman kyynärvarren, ranteen ja käden välityksellä. Lisäksi liikkeen on oltava kokoajan jatkuvaa, ja olennaista on myös kehon "perus rytmi". (Whiteside 1969, 26–44.)

**Etydi nro 1** *Preludio* on nimensä mukaisesti hyvin preludinomainen; se on vain kaksi sivua pitkä ja jatkuvassa liikkeessä ensimmäisestä tahdista viimeiseen asti, mikä on tyypillistä esimerkiksi Bachin preludeille. Sävellaji C-duuri viittaa myös kyseiseen tyyliin (Samson 2003, 36). Etydi on selvästi sarjan helpoimmasta päästä, mutta silti vaativa virtuoosisine murtosointukuvioineen ja tempomerkinnällä *Presto*.



Kuva 1. Transsendenttinen etydi nro 1, t. 1–3.

Kappale alkaa oikeassa kädessä pitkällä alaspäisellä C7-murtosointukuviolla, jota seuraa hieman Hanonin sormiharjoituksia muistuttava toistuva nelisävelinen kuudestoistaosakuvio, joka nousee kerta kerralta astetta korkeammalle (Kuva 1). Haastavana tekijänä tässä ovat lomasävelet, joita etusormi soittaa kuvion päälle joka kolmannella kuudestoistaosalla muodostaen peukalon kanssa nousevan kromaattisen linjan, jolloin kuvion kolme muuta säveltä on pakko soittaa sormiyhdistelmällä 5-4-3. Tahdeissa 7–9 kuvio on laajempi muodostaen peukalon ja pikkusormen välille vuorotellen sekstin ja jopa noonin. Tätä seuraa molemmissa käsissä vastakkaisiin suuntiin meneviä sointuja vieden kadenssiin, jossa vasen käsi soittaa trillejä. Loppuosa sisältää murtosointukuviointia ensin jaettuna käsien kesken ja sitten vain oikeassa kädessä (Kuva 2). Oikean käden kuvio eroaa tavallisesta kolmisointukuviosta hyppäävällä viimeisellä nuotilla muodostaen jokaisen tahdin neljännellä iskulla kokonaisen oktaavin sormien 2-3-5 välille, mikä lisää kuvioon haastetta. Kuvio muistuttaa hieman Chopinin etydin op. 10 nro 1 laajoja arpeggioita, mutta on sitä huomattavasti helpompi.



Kuva 2. Transsendenttinen etydi nro 1, t. 18–20.

**Etydi nro 2** on lyhyt, kestoltaan vain noin kaksi minuuttia, mutta hyvinkin virtuoosinen kappale. Tempomerkintä on *Molto vivace*. Lisänimensä *Les fusées* se on saanut Ferruccio Busonilta oletettavasti viitaten siinä kahdesti esiintyvään iletulitusmaiseen juoksutukseen (Kuvat 3 ja 4). Oleellisin harjoitettava tekniikka siinä on kuitenkin käsien nopea vuorottelu, toisinaan päällekkäin, toisinaan erillään, mikä ilmenee hyvin Kuvasta 5. Välillä kädet toistavat samaa nuottia tai terssiä Kuvan 4 mukaisesti. Oktaaveja ja hyppyjä esiintyy myös runsaasti.

Kuva 3. Ylempi: Transsendenttinen etydi nro 2, t. 69–71 vastaten t. 12–14.

Alempi: Chopin: Etüdi op. 10 nro 2, t. 1.





Kuva 4. Transsendenttinen etydi nro 2, t. 15–16.

Kuvan 3 ylemmässä esimerkissä oikeassa kädessä oleva ylöspäinen juoksutuskuvio vaatii höyhenenkevyttä peukalo-etusormi-yhdistelmää, jotta sen pystyy soittamaan tempossa. Se muistuttaa tässä mielessä samassa sävellajissa, a-mollissa olevaa Chopinin etydiä op. 10 nro 2, jossa kromaattinen sävelkulku on oikean käden heikoilla sormilla peukalon ja etusormen muodostaessa iskuilla akordin osia (Kuva 3). Se on tosin huomattavasti vaikeampi, mutta siinäkin – vielä enemmän – peukalon ja etusormen on oltava erityisen kepeitä vahvuudestaan huolimatta. Juoksutuksen alastulo ei ole yhtä hankala, mutta kolmannella iskulla oleva terssi lisää hieman haastetta. Tätä seuraa nopea hyppykuvio murto-oktaaveissa (Kuvan 4 ensimmäinen tahti), jossa oikea käsi joutuu nopeasti siirtymään kahden oktaavin matkan alaspäin. Alimman murto-oktaavin pystyy periaatteessa soittamaan vasemmallakin kädellä, mutta Liszt on merkinnyt sen oikealle kädelle. Sama kuvio toistuu useamman kerran kappaleen aikana.



Kuva 5. Transsendenttinen etydi nro 2, t. 32–35.

Landschaft. Paysage. Landscape.

Kuva 6. Transsendenttinen etydi nro 3, t. 1–6.

**Etydi nro 3** *Paysage* on tempoltaan ja tunnelmaltaan hyvin rauhallinen sekä *dolcissimo* kontrastoiden voimakkaasti kahta edellistä etydiä. Säestävä terssikuvio (Kuva 6), sävellaji F-duuri sekä tahtilaji 6/8 viittaavat Samsonin (2010, 37–38) mukaan pastoraali-genreen. Paimentolaisaihetta ilmentää myös etydin maisemaa tarkoittava nimi. Etydi ei ole virtuoosinen samalla tavalla kuin muut, vaan sen haasteita ovat legato-soitto, polyfonia ja polyrytmiikka. Se on sarjan helpommasta päästä *Preludion* ohella. Tavallaan se muistuttaa rauhallisesti alkavaa Chopinin kolmatta etydiä op. 10 – tosin Chopin alun perin merkitsi etydinsä tempoksi *Vivace* ja myöhemmin *Vivace ma non troppo* yleisesti käytetyn *Lento ma non troppo* sijaan (Lear) – jonka alkupuolella esiintyviä vaikeuksia ovat vastaavasti legatossa soittaminen ja polyfonisuus. Se on myös Chopinin helpompia etydejä.



Kuva 7. Transsendenttinen etydi nro 3, t. 19–24.

Kappale alkaa *Poco adagio*, ja aluksi vasemmassa kädessä tuleva säestyskuvio kuulostaa menevän 4/8 tahtilajissa, mutta kolmannessa tahdissa kuulokuva muuttuu selvästi kolmijakoiseksi (Kuva 6). Neljännessä

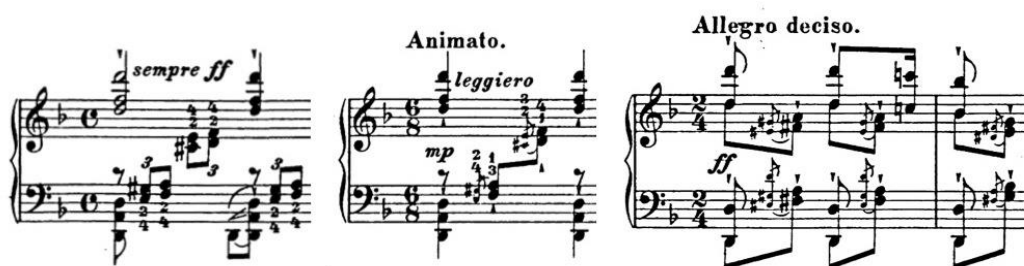
tahdissa alkava oikean käden melodia tulee kolmijakoisena taas tasajakoiselta kuulostavan säestyksen päälle luoden polyrytmiikkaa. Tahdissa 13 säestys ja melodia vaihtavat paikkaa käsien välillä. Nuottitekstuuri on melko polyfonista ja paikoin se muistuttaa neliäänistä fuugaa esimerkiksi tahdeissa 23–24 (Kuva 7). Etydin toinen jakso *Un poco più animato il tempo* alkaa edelleen *dolcissimo*, mutta pikkuhiljaa kiihtyy ja voimistuu *fortissimo*on asti rauhoittuen taas loppua kohti ja palaten tahdissa 81 alun tunnelmiin. Liszt on tässä merkinnyt *dolce*, *pastorale*, mikä edelleen vahvistaa pastoraalisuutta.

**Etydin nro 4** nimi *Mazeppa* tulee Victor Hugon samannimisestä runosta, jossa Mazeppa-niminen mies sidotaan kiinni hevoseen, joka päästetään irti juoksemaan vapaana ja villinä (*Mazeppa*). Etydi luokitellaan yleisesti ottaen vaikeimmaksi nro 5:n ohella. Se on etydiksi melko laaja teos, kestoltaan yleensä seitsemästä kahdeksaan minuuttiin, ja sisältää useita teknisiä haasteita. Sen keskeisin osa on levollinen suvantokohta myrskyisten ulompien osien välissä.

Kuva 8. Transsendenttinen etydi nro 4, t. 7–8.

Hurjan d-molliasteikkojuoksutuksen jälkeen alkavassa teeman esittelyjaksossa oikea ja vasen käsi soittavat jokaisen tahdin

ensimmäisellä ja kolmannella iskulla sointuoktaavin etäällä toisistaan (Kuva 8). Sointujen välissä tulee säestäviä terssikulkuja, joissa kädet vuorottelevat soittaen aina terssiparin kerrallaan. Molemmat kädet joutuvat liikkumaan nopeasti soinnulta tersseille. Oikealla kädellä on tässä pidempi matka tersseille, mutta se tulee vasta toiselle iskulle, joten sillä on myös enemmän aikaa. Samoin se ehtii hyvin takaisin ylös seuraavalle soinnulle. Vasemmalla kädellä sen sijaan ei ole ylimääräistä aikaa viimeisen terssin jälkeen, vaan sen on tultava kuudestoistaosan aikana alas soinnulle usein yli oktaavin pituisen matkan. Oikea käsi joutuu kuitenkin lisäksi soittamaan lyhyitä 32-osan pituisia koho-oktaaveja. Terssit soitetään non legatossa, ja Liszt on merkinnyt ne aina sormille 2 ja 4, mikä tehostaa niiden terävyyttä ja hevosenlaukkaefektiä, mutta toisaalta tekee niiden soitosta haastavampaa vaatien nopeaa toistoliiikettä. Tämä yhdessä hyppyjen kanssa vaatii todella hyvää koordinaatiota käsien välillä, hyvin aktiivisia refleksejä sekä suurta tarkkuutta säilyttäen samalla melodialinjan. Teemaa tulee vielä useaan kertaan muunneltuna kappaleen aikana, esimerkiksi niin että terssit tulevat kahdeksasosatrioleina tai etuheleisinä (Kuva 9).



Kuva 9. Transsendenttinen etydi nro 4, t. 31, 114 ja 136.

Fred Yu kirjoittaa analyysissään, että etydi on rakenteeltaan samankaltainen kuin Chopinin etydi op. 25 nro 5; kummassakin on rauhallinen ja kaunis keskiosa laulavalla teemallaan ja toisiaan muistuttavilla säestyskuvioillaan (Kuva 10). Kummankin keskiosa sisältää myös teeman toiston muunneltuna. (Yu. Etudes Op. 25.) Kuten

nuottikuvista näkee, melodia on molemmissa tapauksissa vasemmassa kädessä ja oikea käsi soittaa nousevaa ja laskevaa säestyskuviota.

The image shows two musical excerpts. The top excerpt is from Chopin's Etude Op. 25 No. 5, measures 45-48. It is marked 'Piu lento. leggiero.' and 'ben tenuto.'. The melody is in the left hand, and the accompaniment is in the right hand. The bottom excerpt is from the Transcendental Etude No. 4, measures 62-63. It is marked 'il canto marcato e vibrato assai'. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand.

Kuva 10. Ylempi: Chopin: Etydi op. 25 nro 5, t. 45–48.

Alempi: Transsendenttinen etydi nro 4, t. 62–63.

Chopinin etydissä melodia ja säestys menevät kahden tahdin ryhmissä tahtilajissa 3/4, kun taas Lisztillä ne menevät yhden tahdin ryhmissä 4/4-tahtilajissa. Kuvioiden tekniikassa on yhteistä käden aseman vaihto oktaavista toiseen, mutta muuten kuvio on melko erilainen toteuttaa. Kumpikin kuvio menee iskutukseltaan kolmen ryhmissä, ja Chopinin kuviossa iskut tulevat aina peukalolle. Lisztin kuviossa olevat kaksoisäänet taas ovat sormituksiltaan kahden ryhmissä, esimerkiksi 1-2 ja 4-5, joten joka toinen isku tulee sormitukselle 1-2 ja joka toinen sormitukselle 4-5.



Kuva 11. Vasen: Transsendenttinen etydi nro 4, t. 80–81.

Oikea: Chopin: Etydi op. 25 nro 5, t. 81–82.

Teeman toistossa säestykset ovat kuitenkin hyvin erilaisia; Lisztin kuvio muuttuu yksinkertaistettuna akordirepetitioksi ja Chopinin kuvion nuottien aika-arvot vaihtuvat kuudestoistaosiksi, jolloin iskut tulevat eri kohtiin kuin aiemmin (Kuva 11).



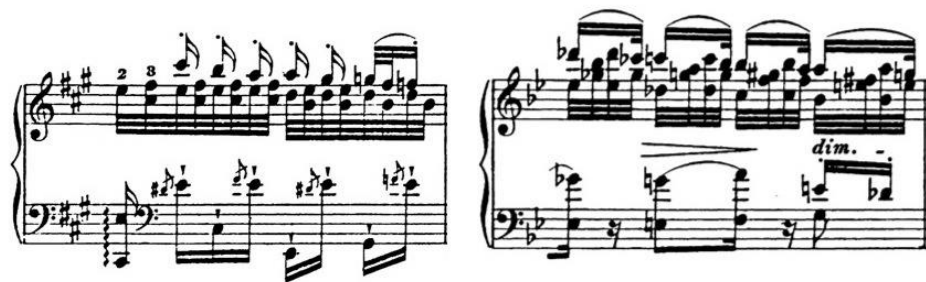
Kuva 12. Transsendenttinen etydi nro 4, t. 55 ja 61.

*Mazeppa* sisältää myös isoja asteittaisia ja hyppiviä oktaavikulkuja molemmissa käsissä yhtä aikaa, muistuttaen hieman Chopinin oktaavietydiä op. 25 nro 10, sekä yhden kädet lomittain soitettavan kromaattisesti nousevan ja laskevan oktaaviryöpyn (Kuva 12). Lisäksi teoksessa on muun muassa paljon sointuja ja lyhyitä rinnakkain molemmissa käsissä ylös ja alas meneviä kromaattisia kulkuja, jotka on käytännössä pakko soittaa vain peukalolla ja etusormella, jotta pikkusormet yltävät ylä- ja alaaäniin (Kuva 12).



Kuva 13. Transsendenttinen etydi nro 5, t. 18–20 (ylempi) ja 7–8.

**Etydi nro 5** *Feux follets* on kuvaus mystisistä, suoalueiden yllä leijuvista ja tanssivista virvatulista ja erityisen vaativa harjoitus oikean käden kromaattisissa kaksoissävelkuvioissa ja -trilleissä (Kuva 13). Se vaatii vahvojen ja näppärästi toimivien sormien lisäksi todella kevyttä kosketusta, minkä tekee vaikeaksi tiheä nuottitekstuuri sekä hankalat kuviot, joissa varsinkin peukalon ja etusormen on oltava kuin ilmaa.



Kuva 14. Transsendenttinen etydi nro 5, t. 85 ja 81.

Vasen käsi ei ole yhtä vaativa kuin oikea, mutta sille on omat haasteensa; siinä on nopeita, jopa kahden oktaavin hyppyjä sekä laajoja sointuja ja intervaleja (Kuva 14). Molemmissa käsissä on myös paljon erilaisia kromaattisia sävelkulkuja, kuten Kuvan 13 alemmalla rivillä. Chopinin

etydeistä löytyviä samankaltaisuuksia on esimerkiksi etydissä op. 25 nro 6 (Kuva 15), jossa oikea käsi soittaa nopeita kromaattisia ym. terssikulkuja ja -trillejä *sotto voce* edellyttäen hyvin kevyttä kosketusta. Myös etydi op. 25 nro 9 *leggiere*-merkinnällä muistuttaa hieman esimerkiksi tahdin 81 oikean käden kuviota (Kuvat 14 ja 15), vaikka kyseinen etydi harjoittaakin oktaaveja kaksoissävelkuvioiden sijaan. Vasemmassa kädessä on myös pitkiä hyppyjä (Kuva 15).

Kuva 15. Ylempi: Chopin: Etydi op. 25 nro 6, t. 1 ja 5.

Alempi: Chopin: Etydi op. 25 nro 9, t. 1 ja 23.

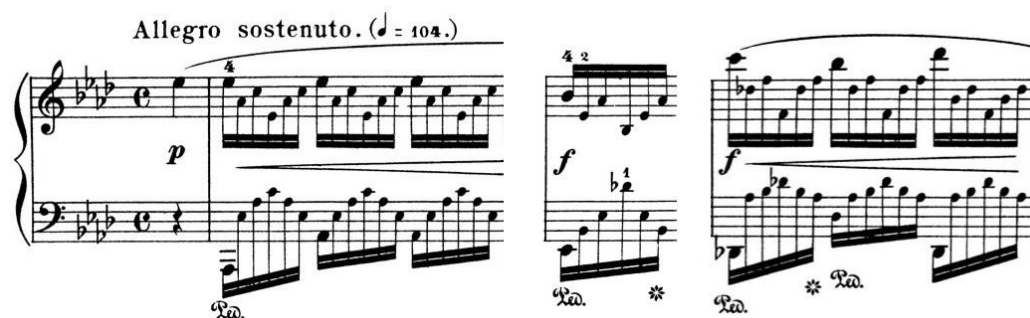
**Etydin nro 6** *Vision* tekniset ongelmat ovat nopeissa ja laajoissa murtosointukuvioiden ja hyppyissä. Siinä esiintyy myös tremoloja loppupuolella. Tempomerkinnästä Lento huolimatta kappale on hyvinkin virtuoosinen, mutta kuitenkin selvästi helpompi kuin kaksi edellistä etydiä. Etydin alkupuolella käsien joustavuus ja venyvyys joutuvat koetukselle. Lisäksi ne joutuvat paikoin tekemään nopeita ja tarkkuutta vaativia hyppyjä (Kuva 16). Esimerkiksi tahdeissa 1 ja 13 vasen käsi joutuu vikkelästi siirtymään bassoääneltä arpeggiokuvioille, ja tahdin 9 kuviossa peukalon ja etusormen välille tulee oktaavin pituinen intervalli.



Kuva 16. Transsendenttinen etydi nro 6, t. 1, 9 ja 13 (alempi).

Oikeassa kädessä taas on isoja venytyksiä tahdistä 13 eteenpäin; seksti peukalolta etusormelle voi jo yksinään olla epämukava, mutta sen perään tuleva yhtä iso venytys keski- ja pikkusormen välillä on monille jo mahdoton. Käsivarren käyttö on toki oleellista tässä, mutta moni pianisti joutuu silti hyppäämään 3-sormelta 5:lle ja takaisin, mikä tekee kuviosta hankalamman. Varsinkin pienikäisille pianisteille kuviot ovat paljon helpompia soittaa jakamalla ne käsien kesken, vaikka Liszt onkin merkinnyt jokaisen kuvion vain yhdelle kädelle.

Chopinin etydi op. 25 nro 1 koostuu pitkälti samanlaisista kuvioista varsinkin vasemmassa kädessä (Kuva 17). Vaikka oikean käden kuvio alkaakin aina ylimmältä ääneltä ja väliäännten järjestys on alastulossa toisinpäin (sormitus usein 5-2-3-1), kyse on kuitenkin vastaavanlaisesta tekniikasta. Tahdin 8 vasemmassa kädessä on laajuudeltaan melkein identtinen kuvio Kuvan 16 tahdin 9 kuvioiden kanssa. Chopinin tahdin 26 oikea käsi taas on aika lähellä Kuvan 16 tahtia 13.

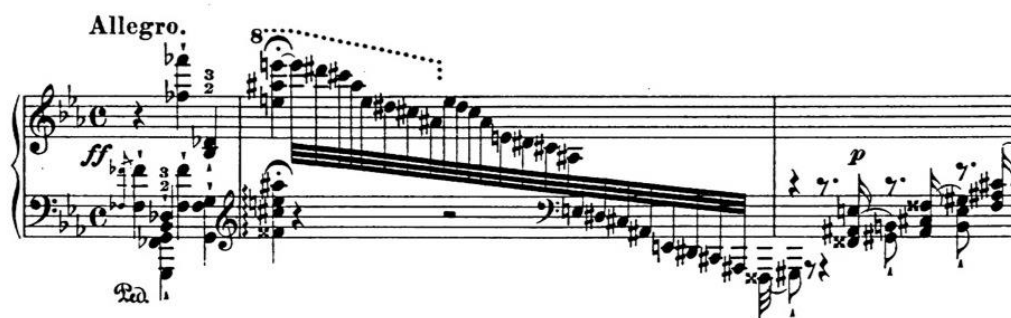


Kuva 17. Chopin: Etydi op. 25 nro 1, t. 1, 8 ja 26.

Alun jälkeen Lisztin etydyissä tulee erilaisia murtosointukuvioita, jotka menevät esimerkiksi molemmissa käsissä rinnakkain ja vastakkaisiin suuntiin tahteissa 23 ja 24 (Kuva 18). Tahdin 32 oikeassa kädessä on edelleen murtosointukuvioita, mutta ylimpänä onkin oktaavihyppy soinnulle ja alas tullessa vastaavanlainen hyppy lisäten kuvioon haastetta. Samalla vasen käsi hyppii edestakaisin oikean käden tahdissa aina vastakkaiseen suuntaan.



Kuva 18. Transsendenttinen etydi nro 6, t. 23, 24 ja 32 (alempi).



Kuva 19. Transsendenttinen etydi nro 7, t. 1–3.

**Etydi nro 7** *Eroica* sisältää mm. vauhdikkaita alaspäisiä juoksutuksia (Kuva 19), oktaaveja sekä molemmissa käsissä samanaikaisesti ja -suuntaisesti edestakaisin meneviä hyppyjä, joissa vuorotellaan melodia- ja säestysäänten välillä (Kuva 20). Kappaleessa on myös melko viljejä, mutta samalla hyvin kevyttä kosketusta vaativia juoksutuskuvioita kuten Kuvassa 21.



Kuva 20. Transsendenttinen etydi nro 7, t. 31–34.



Kuva 21. Transsendenttinen etydi nro 7, t. 63–64.

Kappaleen lopussa on vaikea oktaavibravuuriosio, joka on verrattavissa Chopinin oktaavietydiin op. 25 nro 10 (Kuvat 22 ja 23). Lisztillä oktaavit menevät enimmäkseen murtosointukuvioissa, kun taas Chopinilla ne etenevät lähes aina asteittain. Kummassakin on usein iskuilla soinnun säveliä mukana.



Kuva 22. Transsendentinen etydi nro 7, t. 91–93.



Kuva 23. Chopin: Etydi op. 25 nro 10, t. 9–11.

**Etydi nro 8** *Wilde jagd* on villiä jahtia tarkoittavan nimensä mukaisesti hurjan virtuoosinen teos, mitä ilmentää hyvin sen tempomerkintä *Presto furioso*. Sen vaikeuksia ovat isot, nopeat hyyt, terävät soinnut ja sointutoistot sekä villit glissandomaiset sävelkulut (Kuvat 24). Lisäksi rytmitys menee välillä eri vaiheessa kuin tahdit hankaloittaen jo itsessään vaikeita kuvioita; esimerkiksi Kuvan 24 alemmassa osassa sointukuviot menevät viiden ryhmissä, kun tahtilaji on 6/8. Toisaalta se kuvastaa hyvin juuri kappaleen teemaa, villiä jahtia.

Wilde Jagd. Le Chasseur maudit. Arthur's Chase.

*Presto furioso. (♩.:116.)*

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of a treble and bass staff. The treble staff has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The bass staff has a bass clef and the same key signature. The tempo is marked 'Presto furioso. (♩.:116.)'. The dynamic is marked 'fff'. There are 'Ra' markings under the bass staff and an asterisk under the treble staff. The second system continues the piece with similar notation, including an '8' marking above the treble staff and 'Ra' markings under the bass staff.

Kuva 24. Transsendenttinen etydi nro 8, t. 1–4 (ylempi) ja 38–41.

Keskiosa on puolestaan kaunis ja lyyrinen, vaikkakin edelleen vauhdikas (Kuva 25). Edellisen osan kanssa kontrastoivaa laulavuutta ja *pianissimoa* rikkoo kuitenkin hieman tahdeissa 85 ja 86 oleva basson motiivi, joka muistuttaa edeltäneestä raivokkuudesta. Keksiosan vaikeuksia ovat polyrytmisyys ja vasemmassa kädessä ketteryyttä vaativat pitkät, nopeat hypyt. Melodia ja basso menevät rytmisesti neljä vastaan kolmea (tai kuutta). Lisäksi tahdista 93 eteenpäin vasemman käden hyppykuviossa on melodiaa imitoiva linja synkoopissa joka toisella kahdeksasosalla. Vasen käsi muistuttaa melko paljon Chopinin etydiä op. 25 nro 4 (Kuva 26).

*un poco rit. a capriccio espressivo*

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of a treble and bass staff. The treble staff has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The bass staff has a bass clef and the same key signature. The tempo is marked 'un poco rit. a capriccio espressivo'. The dynamic is marked 'pp'. The second system continues the piece with similar notation and includes a 'leggeramente e staccato' marking under the bass staff.

Kuva 25. Transsendenttinen etydi nro 8, t. 85–86 ja 93–94.



Kuva 26. Chopin: Etydi op. 25 nro 4, t. 1–4.

**Etydi nro 9 Ricordanza** on unelmoiva ja lyyrinen teos. Sen nimi tarkoittaa muistoa, ja Busoni on kuvannut teosta sanoin "nippu haalistuneita rakkauskirjeitä" (Busoni 1987, 162, käänös minun). Sen voisi hyvin kuvitella saanen vaikutteita Chopinin nokturnoista (Kuva 27), mutta etydin luonne oli jo muotoutunut alkuperäisversiossa vuodelta 1826, jonka nokturnomaisuus ei voi olla Chopinilta peräisin vaan todennäköisesti John Fieldiltä, kuten mainitsin aikaisemmin luvussa 3.1. Kappale sisältää paljon improvisoidulta kuulostavia kadenssaalisia säveljuoksutuksia varsinkin laajahkossa kahden sivun introssa (Kuva 27 ylempi). Ensimmäisessä tahdissa Liszt onkin merkinnyt *improvisato*. Juoksutukset vaativat taitavaa sormien ja käden yhteistyötä sekä hienovaraista kosketusta (Kuva 28).

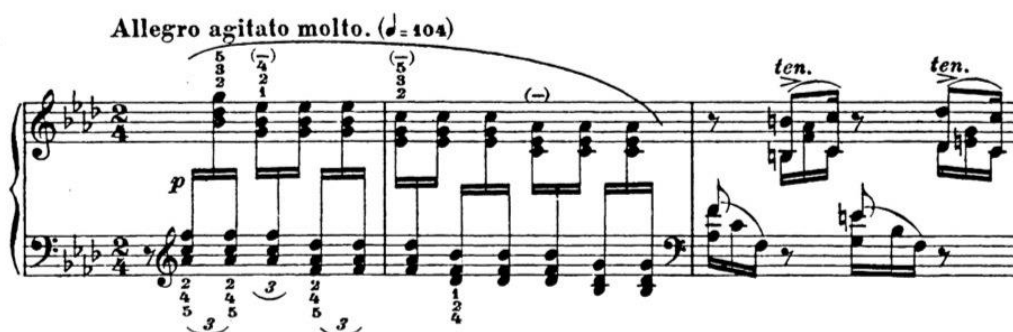


Kuva 27. Transsendenttinen etydi nro 9, t. 9 (ylempi) ja 14–17.



Kuva 28. Transsendenttinen etydi nro 9, t. 35 ja 50–51.

Haasteena on myös laulavan melodialinjan tuottaminen, kun samassa kädessä on lisäksi säestys (Kuva 28).



Kuva 29. Transsendenttinen etydi nro 10, t. 1–3.

**Etydi nro 10** *Appassionato* on saanut lisänimensä Busonilta, kuten toinenkin etydi. Kappale on nimensä mukaisesti luonteeltaan kiihkeä sekä hyvin virtuoosinen, toccatamainen teos (Kuva 29). Siinä on mielenkiintoisia yhteneväisyyksiä Chopinin etydeihin, erityisesti op. 10 nro 9:ään, josta Samson puhuu kirjassaan (2003, 185–186). Seuraavan sivun nuottiesimerkit (Kuvat 30–33) ovat identtiset Samsonin esimerkin kanssa. Yhteisen sävellajin f-molli lisäksi Kuvan 31 melodia on melkein suora lainaus Chopinilta (Kuva 30). Samoin Kuvan 33 etydin huipentumaan vievät oktaavitoistot viittaavat selvästi Chopinin oktaaveihin Kuvassa 32, ja vasemman käden kuudesta kuudestaosaosuudesta koostuvissa

kuvioissa on myös samankaltaisuutta, vaikkakin Lisztin etydyissä kuviot ovat huomattavasti vaikeampia.

Allegro, molto agitato. (♩. = 96.)

*p* *cresc.*

*And. legatissimo*

Kuva 30. Chopin: Etydi op. 10 nro 9, t. 1–2.

*accentato ed appassionato assai*

Kuva 31. Transsendenttinen etydi nro 10, t. 22–3.

*f* *pp*

*And.*

Kuva 32. Chopin: Etydi op. 10 nro 9, t. 33–4.

*cresc. assai*

Kuva 33. Transsendenttinen etydi nro 10, t. 122–5.



Lisztin etydin vaikeudet keskittyvätkin paljolti vasempaan käteen Chopinin 'vallankumous'-etydin op. 10 nro 12 tapaan, vaikka oikeassakin kädessä on hankalia kuvioita. Välillä kädet myös vuorottelevat ja menevät lomittain kuten Kuvassa 29.

Kuva 34. Ylempi: Transsendenttinen etydi nro 10, t. 45–47.

Alempi: Chopin: Etydi op. 10 nro 5, t. 45–47.

Tässä etydissä on muitakin viitteitä Chopiniin; oikeassa kädessä on samanlaista kuviointia kuin Chopinin etydissä op. 10 nro 5 (Kuva 34). Liekö sattumaa, että tahtinumerotkin ovat tässä kohtaa samat? Tätä seuraa pian uusi kuvio (Kuva 35), joka on puolestaan sama kuin jo aiemmin esillä ollut säestyskuvio Chopinin etydissä op. 25 nro 5 (Kuva 10) tosin ilman alaspäin menevää osuutta.

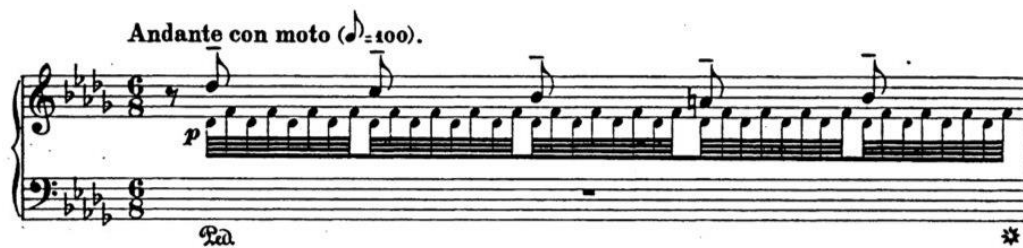
Kuva 35. Transsendenttinen etydi nro 10, t. 55–57.

**Etydiä nro 11** *Harmonies du soir* analysoin musiikillisesti seuraavassa luvussa, joten tässä kuvailen vain lyhyesti etydissä esiintyviä useita teknisiä haasteita. Niitä ovat mm. arpeggiot, soinnut, sointutoistot, synkooppirytmit, samanaikaiset hyppyt molemmissa käsissä, murto-oktaavit sekä kestävyys. Yksi paikka muistuttaa läheisesti samalla järjestysnumerolla olevaa Chopinin etydiä op. 10 nro 11, jossa molemmat kädet soittavat samanaikaisesti harppumaisia arpeggioita (Kuva 36). Lisztillä kädet ovat synkoopissa, mutta muuten nuottikuva on hyvin samanlainen. Vasemmassa kädessä esiintyy laajoja kuvioita kuten Chopinin etydissä op. 25 nro 1 (Kuvat 48 ja 17).

The image displays two musical excerpts. The upper excerpt, titled 'un poco animato', shows a piano score with a treble and bass clef. It features a series of arpeggiated chords in the right hand and a more rhythmic bass line. The lower excerpt, titled 'Allegretto. (♩ = 76)', is also in piano score. It features a complex, arpeggiated texture in both hands with dynamic markings of *f*, *fz*, *p*, and *cresc.*. The bass line includes some rhythmic patterns marked with asterisks and 'Ped.'.

Kuva 36. Ylempi: Transsendenttinen etydi nro 11, t. 24–26.

Alempi: Chopin: Etydi op. 10 nro 11, t. 1–3.



Kuva 37. Transsendenttinen etydi nro 12, t. 1.

**Etydin nro 12** nimi *Chasse-neige* tarkoittaa lumimyrskyä tai rajua lumipyryä. Busoni on kuvannut teosta sanoin "ylevä ja vakaa lumisade, joka vähitellen hautaa alleen maiseman ja ihmiset" (Busoni 1987, 62, käännös minun). Se on yksi sarjan taiteellisimmista kappaleista kuten *Harmonies du soir*, mutta kuitenkin hyvin etydimäinen siinä hyvin paljon toistuvien tekniikoiden johdosta. Etydi on myös yksi sarjan vaikeimmista; sen hankaluudet ovat erilaisissa tremoloissa, isoissa ja nopeissa hyppyissä, sekä vikkellisä kromaattisissa asteikkokuluissa. Samalla kädet soittavat melodialinjoja välillä diskantissa, välillä bassossa. Vaikeutena ovat myös erilaiset päällekkäin menevät rytmit.

Etydi alkaa hiljaisesti vaatien hyvin kevyttä kosketusta tremoloissa, joita ensin soittaa vain oikea käsi (Kuva 37). Muutaman tahdin jälkeen tremolot tulevat molemmissa käsissä ja toinen käsi hyppää aina iskuilla nopeasti melodiaäänille ja takaisin (Kuva 38). Alun jälkeen melodia tulee välillä myös oktaaveissa ja tremolot paikoin käsissä vuorottelevina akorditoistoina, jolloin hypyt tulevat käsissä samanaikaisesti ja vastakkaisiin suuntiin (Kuva 39).



Kuva 38. Transsendenttinen etydi nro 12, t. 5 ja 6.



Kuva 39. Transsendenttinen etydi nro 12, t. 9 ja 10.

Teoksen intensiteetti ja vaikeus kasvavat vähitellen. Edellisissä kuvissa tremolot ovat kaikki sellaisia, joissa peukalo on mukana. Kuvassa 40 näkyvät tremolot taas on pakko soittaa ilman peukaloa, mikä on huomattavasti vaikeampaa, varsinkin kun terssi sormilla 2-3 ja ylä-ääni sormella 4 vuorottelevat. Lisäksi kuviot menevät kuusi ääntä oikeassa vasten viittä ääntä vasemmassa ja päinvastoin hankaloittaen käsien yhteensovittamista.



Kuva 40. Transsendenttinen etydi nro 12, t. 30–31.

Kappaleen keskivaiheilla tulee vasemmassa kädessä tuulen puuskia muistuttavia nopeita kromaattisia juoksutuksia aluksi vain lyhyinä pyrähdyksinä (Kuva 41) ja sitten yhtäjaksoisena, aaltoilevasti laskevana linjana, joka hiljenee aluksi kuin tyyni myrskyn edellä ja kasvaa sitten oikean käden tullessa mukaan (Kuva 42) hurjassa crescendossa etyidin kohokohtaan. Tässä vaaditaan taas erittäin keveää kosketusta ja vikkelästi toimivia sormia. Liszt on sormituksissaan ottanut osaan näistä

kromaattisista juoksutuksista 5-sormen mukaan, jotta ne pystyisi soittamaan vaaditulla nopeudella, mikä toisaalta voi aluksi tuntua hankalalta toteuttaa. Loppuosassa on vielä vaativia hyppykuvioita (Kuva 43) sekä muita aiemmin esillä olleita kuvioita.



Kuva 41. Transsendenttinen etydi nro 12, t. 38 ja 44.



Kuva 42. Transsendenttinen etydi nro 12, t. 49.



Kuva 43 Transsendenttinen etydi nro 12, t. 53 ja 57.

Jonkinlaista samankaltaisuutta on Chopinin etydissä op. 25 nro 1 (Kuva 17), jossa kädet toisinaan hyppäävät kuvioiden välissä melodia- ja bassoäänille. Kuvio tosin on hyvin erilainen. Lisäksi op. 25 nro 11:ssä esiintyy laskeva ja isosti voimistuva kromaattinen asteikkokulku (Kuva 44), jossa voi nähdä yhtäläisyyttä edellä mainittuun myrskyisään kromaattiseen juoksutukseen. Molemmat myös palaavat siinä alkuun, Lisztin etydissä tosin paljon suurempana kuin alussa. Chopinin siirtymä on toki paljon yksinkertaisempi kuin Lisztin, mutta silti hyvin voimakas. On lisäksi mielenkiintoista, että kummankin etydin nimi viittaa talvimyrskyyn ja -tuuleen, vaikka nimi 'Winter wind' ei olekaan Chopinin antama.



Kuva 44. Chopin: Etydi op. 25 nro 11, t. 67–68.

## 5 MUSIIKKIANALYYSI: ETYDI NO. 11 'HARMONIES DU SOIR'

*Harmonies du soir* on Transsendenttisista etydeistä kiistatta taiteellisin *Chasse-neigen* ohella. Se on kestoaltaan sarjan pisin vaihdellen äänitteillä tavallisesti yhdeksästä yhteentoista minuuttiin – Mark Faragon tulkitsemana jopa kolmetoista ja puoli minuuttia (Farago) – ja kaukana etydin klassisesta määritelmästä. Sitä kuvataan usein sävelmaalaukseksi. Leni Bogat kirjoittaa blogissaan:

*It is a magnificent painting in tone... this music is a visual representation of the last brilliant sunbursts breaking through the clouds just before the descent of night.*  
(Bogat)

Kuten nimikin vihjaa, yksi sen erityispiirteistä on harmonia, joka on hyvin kokeellista ja eteenpäin katsovaa sävellysajankohtaansa nähden; se on suorastaan impressionistinen teos ja ennakoi tulevia säveltäjiä kuten Debussyä. Yksi tällainen piirre on melodiassa esiintyvä pentatoninen asteikko, jota Liszt käytti myös useassa muussa sävellyksessään kuten *Après une lecture de Dante*, *Sposalizio*, *Harmonies poétiques et religieuses*'in alkuperäisversiossa jo vuonna 1834 sekä myöhemmin 1853 samalla nimellä julkaistun kokoelman osissa. Niistä *Bénédiction de Dieu dans la solitude* on mielestäni mielenkiintoinen etydin kannalta katsottuna, koska siinä on paljon arpeggioita pentatonisten sävelkulkujen lisäksi. Edellä mainitut teokset liittyvät läheisesti uskontoon, joka oli Lisztille tärkeä asia koko elämänsä ajan, ja pentatonisuus näyttäisi hänen musiikissaan viittaavan usein hengellisyyteen. Etydissä on paljon kirkonkellomaista sointia, ja vuoden 1837 versiossa Liszt onkin merkinnyt kappaleen aloittaviin ääniin "Cloches" tarkoittaen kelloja. Tämä rytmisen motiivi toistuu kappaleessa useaan kertaan ja koostuu aina tahdin toiselle, neljännelle ja seuraavan tahdin ensimmäiselle iskulle tulevista äänistä. Kutsun sitä analyysissäni kirkonkellomotiiviksi.



Teoksen musiikillisia erityispiirteitä ovat mm. urkupisteet, pentatonisuus, enharmoniset ja kromaattiset modulaatiot, sävellajin epämääräisyys, laaja

dynamiikkaskaala *ppp* – *fff*, synkooppirytmit sekä voimakkaasti dissonoiva intervalli pieni nooni. Synkooppisuus juontaa juurensa teoksen alkuperäiseen versioon *Étude en douze exercices* nro 7, joka harjoittaa juuri synkoopissa soittamista. Teos on muodoltaan iABCDEDE\*k tai toisin määriteltynä iAA'BCB'C'B''k. Teemoja sävellyksessä on kolme kappaletta, jotka esitellään A-, B- ja C-osioissa ja joita varioidaan myöhemmin.

## 5.1 Intro

**Harmonies du soir**

Andantino

*un poco marcato*

Kuva 45. Intro, t. 1–4.

Kappaleen aloittaa rauhallisen tunnelmallinen 9 tahdin pituinen intro andantinossa ja pianossa (Kuva 45). Heti ensimmäisessä tahdissa tulee bassossa edellä mainittu kirkonkellomotiivi tosin hieman erinäköisenä kuin myöhemmin. Ab-sävel on urkupisteenä koko intron ajan, mikä luo pysähtyneen tunnelman. Kuulokuvan perusteella ensimmäinen ääni olisi ykkösiskulla, vaikka se nuotissa alkaa vasta toiselta iskulta. Lisäksi fermaatit tahdeissa 2–4 häilyttävät tahtilajin tuntua vahvistaen edelleen pysähtyneisyyttä. Ykkösiskuilla olevien fermaattien johdosta aina ensimmäistä seuraava ääni kuulostaa painolliselta. Tahdeissa 2 ja 4 painolliselta kuulostavat äänet ovat oikeasti iskun puolikkailla eli iskuttomilla kahdeksasosillaa. Tahti 3 on käytännössä sama kuin ensimmäinen tahti. Sävellaji on myös epämääräinen; tahdissa 2 vuorottelevat Fb- ja Bb-soinnut (enharmonisesti E ja A) eivät kuulu Des-duuriin, vaan ovat des-mollista lainatut III ja VI aste tai Bes-duurin V ja I



aste. Sointukulku päätty kuitenkin Ebb-duurille (D), joka ei kuulu desmoliin, mutta on sen sijaan Bes-duurissa IV aste. Melodia menee tässä pentatonisen Bes-duuriasteikon mukaan päättyen Gb:lle. Tahti 4 on muuten identtinen tahdin 2 kanssa, paitsi vuorottelevat soinnut ovat Bb ja Ebb ja melodia kulkee pentatonista Ebb-duuriasteikkoa. Sointukulku päätty kuitenkin Abb:n sijaan yllättäen murretulle Cdim7-soinnulle kontrastoiden jyrkästi edeltänyttä duurisointujen – jotka tosin dissonoivat urkupisteen Ab kanssa – värittämää harmoniamaisemaa. Melodia taas päätty Ebb:ltä C:lle rikkoen sitä edeltäneen pentatonisuuden. Cdim7-sointu on Des-duurin tai -mollin VII aste, mutta urkupisteen Ab kanssa se muodostaa dominanttiseptimisoinnun, jossa on lisäksi pieni nooni mukana. Tämä tekee kuitenkin harhapurkauksen Fb-soinnulle tahdissa 7 ja jatkuu siitä Fb - Bb - Ebb - Cdim7 - Ab7 päättyen viimein Des-duurin dominanttiseptimille, josta alkaa fermaatin jälkeen A-osa.

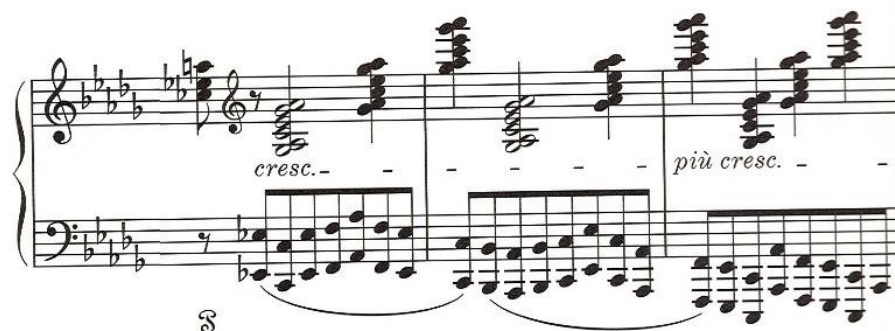
## 5.2 A-osa ja I teema

A-osan (tahdit 9–37) aloittaa ensimmäisen teeman esittely (Kuva 46), joka alkaa kohonuotilla juuri ennen tahtia 10. Se rakentuu ensin soinnun sävelissä laskevasta ja sitten asteittain nousevasta melodisesta linjasta. Intron melodiassa kuullun motiivin voi nähdä osana tätä teemaa tahdin 10 toiselta iskulta alkaen ab-f-eb-f.



Kuva 46. I teema, t. 10–12.

Oikea käsi soittaa kirkonkellomotiivia pitäen urkupisteen Db:llä. Motiivi toimii tässä teemaa ryhdittäen ja painottaen. Tätä seuraa kellomaisia harmonioita tahdeissa 16 ja 18 sekä II teeman päämotiivin esittely ensin G-dim7-soinnuissa tahdissa 17 ja sitten E-duurissa tahdissa 19. Tämän jälkeen tulee tahdissa 21 vasemmassa kädessä laskeva As-duuripentatoninen sävelkulku oktaaveissa voimistuen isosti oikean käden säestäessä jykevillä dominanttiseptimisoinnuilla kirkonkellomotiivin rytmissä (Kuva 47) – erityisesti tämä paikka kuulostaa mielestäni kirkonkelloilta. Tämä johtaa muunneltuun kertaukseen (tahdit 24–37), jossa I teema tulee nyt suurempana molemmissa käsissä synkopoituna *arpeggiato con molto sentimento* sekä *un poco animato* (Kuva 36). Teeman jälkeinen osuus on muuten samanlainen kuin A-osassa, mutta tällä kertaa se moduloi H-duuriin, vaikka etumerkintä viittaakin E-duuriin.



Kuva 47. Siirtymä I teeman kertaukseen, t. 21–23.

Siirtymä B-osaan tahdeissa 35–37 tapahtuu samankaltaisella sävelkululla kuin edellisen siirtymän vasemmassa kädessä oli, tällä kertaa pentatonisen H-duuriasteikon sävelillä aluksi voimistuen, mutta sitten hiljentyen. Kyseinen asteikko ei kuitenkaan ole perinteinen pentatoninen duuriasteikko, vaan sen toinen ja viides sävel, C# ja G# ovat alennettuja, mikä tekee siitä hemitonisen pienillä sekunneilla H-C ja F#-G. Siinä on myös ylinouseva sekunti C-D#. Lisäksi se on synkopoituna niin, että oikea käsi toistaa vasemman käden soittamat sävelet oktaavia ylempää ikään

kuin kaikuna. Nämä kaksi asiaa yhdistettynä saa sen mielestäni kuulostamaan mystiseltä ja siltä, että jotain uutta on tuloillaan.

### 5.3 B-osa ja II teema

Moduloiden suorasti suuren terssin verran alaspäin G-duuriin B-osa (tahdit 38–57) lähtee salaperäisesti liikkeelle pianississimossa Poco più mosso esitellen II teeman *dolcissimo* oikeassa kädessä vasemman käden kuudestoistaosakuvion säestämänä (Kuva 48). Teema alkaa kahden tahdin mittaisella kahdeksasosa-kolmisointukululla, joka päättyy dominanttisoinnulle kolmannessa tahdissa. Sen ensimmäisessä tahdissa on sama motiivi, joka esiintyi aiemmin ennen A-osan siirtymiä, nousten soinnun säveliä pitkin kuudennelle sävelasteelle (G, H, D, E) ja laskien takaisin alas 'ottamaan vauhtia' uuteen nousuun. Toisessa tahdissa melodia nousee kyseisiä säveliä pitkin kaksi oktaavia päätyen kolmannessa tahdissa dominanttisoinnun terssille, jolloin kuudes aste E johtaa viimein F#:lle, ja nousten vielä soinnun kvintille tahdin kolmannella iskulla. Tätä seuraa yksi tahti säestyskuviota yksinään. Säestyskuvio taas koostuu soinnun perus- ja kvinttisäveliä pitkin kulkevista kuudestoistaosanuoteista, joista joka neljäs on sidottu aina sitä seuraavaan iskulliseen nuottiin, mikä saa aikaan synkoopiefektin oikean käden kahdeksasosien kanssa.

Poco più mosso  
*dolcissimo*  
*ppp*  
*una corda*

Kuva 48. Toisen teeman alku, t. 38–41.

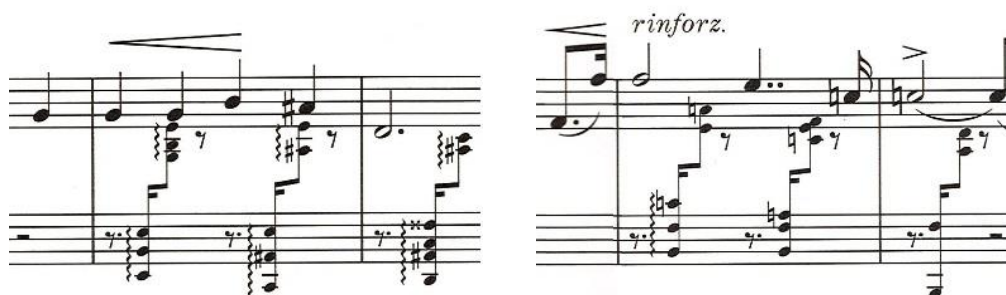
Tämä II teeman pätkä toistuu näin kolme kertaa eri sävellajeissa G -> a -> C, jolloin soinnut menevät G - D - Am - E - C - G. On mielenkiintoista huomata, että sointujen perussävelet yhdessä muodostavat pentatonisen asteikon G, A, C, D, E. Viimeisellä kerralla teema voimistuu isosti nousun aikana tullen forteen dominanttisoinnulla ja jatkaen siitä E-mollin kautta H-duurille fortissimoon. Säestyskuvio muuttuu nyt tahdissa 49 laajemmaksi lisäten ylimmäksi kvintti-intervallin yksittäisen äänen sijaan ja jättäen synkooppisuuden pois. Seuraavassa tahdissa tulee II teeman alkumotiivia muistuttava dominanttisoitukulku merkittynä *appassionato*, mitä seuraa edellisestä siirtymästä (tahti 37) muistuttava laskeva linja h-g-f#-d#-g-f#, jossa on taas soinnun sävelien lisäksi alennettu kuudes sävelaste mukana.

#### 5.4 C-osa ja III teema

Tämä osa (tahdit 58–80) on etydin suvantokohta, jossa tullaan kuin uuteen maailmaan tempomerkinnällä *Più lento con intimo sentimento* (Kuva 49). Tätä tunnelman vaihdosta ilmentäen osan erottaa edellisestä osiosta pidennetty tauko, jonka jälkeen moduloidaan viimein H-duurista etumerkintää vastaavaan sävellajiin E-duuri kohotahdissa sointukululla  $V_2 - VI^6_4 - V^5-4_3 | I$ . Laulavaa kolmatta teemaa säestävät harppumaiset arpeggiot, kuten Liszt on merkinnytkin *accompagnamento quasi arpa*. Teemaa leimaavat appogiaturat ja pidätykset, joissa esiintyy mm. voimakkaasti dissonoiva intervalli pieni nooni.

Kuva 49. Kolmas teema, t. 57–60.

Teeman ensimmäisessä fraasissa, jonka muodostavat neljä ensimmäistä tahtia 59–62, harmonia pysyy urkupisteen naulitsemana toonikalla, vaikkakin melodia väliäänien kanssa muodostaa subdominantti- ja dominanttitehoja. Seuraavassa neljässä tahdissa 63–66 tulee kahdesti sama kohonuotilta alkava kuusiääninen motiivi, jossa neljäs ääni on appoggiatura (Kuva 50). Se moduloi ensimmäisellä kerralla rinnakkaismolliin jääden sen dominantille D#7:lle. Toisella kerralla motiivi tulee terssiä ylempää päättyen puolestaan pääsävellajin dominantin dominantille F#7:lle. Tätä seuraa toinen, kiihkeämpi ja dissonoivampi motiivi, joka toistuu myös kahdesti tahdeissa 67–70 (Kuva 50). Se alkaa oktaavin ylöspäin hyppäävällä kohonuotilla, jota seuraa aksentoitu puolinuotti ja tritonuksen verran laskeva linja f# - e - c | c, joka päättyy ennakkosävelisen kuudestoistaosanuotin kautta pienen noonin muodostavalle appoggiaturalle. Ensimmäisellä kerralla H on urkupisteenä harmonian kulkiessa F#ø7/H - H7sus2b. Motiivin toisto on muuten identtinen, mutta basso liikkuu C - A - H ja melodiaan on lisätty lomasävel D, jolloin laskeva linja f# - e - d - c | c on kokosävelasteinen.



Kuva 50. Kolmannen teeman I ja II motiivi, t. 62–64 ja 66–68.

Tämän jälkeen tulevat molemmat motiivit peräkkäin takaperoisessa järjestyksessä tahdeissa 71–74. Se alkaa osan alussa jo kuullulla motiivilla c# - h - g# (tahti 58) oktaavia ylempää kasvaen fortissimoon ja jatkuu kakkosmotiivin mukaisesti, kuitenkin E-duurissa ja päättyy g# - e - h# - d# vain lievästi dissonoivalle appoggiaturalle D#:lle. Tätä seuraa

ensimmäinen motiivi, jonka viimeinen ääni jää aiemmasta poiketen sitä edeltäneelle äänelle harmonian vaihtuessa H7:lta yllättäen H#dim7:lle ja moduloiden Cis-duuriin. Tätä seuraa kahden tahdin 75–76 mittainen myrskyisä sekvenssi toisen motiivin laskevaa linjaa, jossa melodia menee tällä kertaa g# - d - c# ensimmäisessä tahdissa, hyppää siitä kvintin ylöspäin laskeakseen uudestaan toisessa tahdissa f# - c - h, mutta hyppääkin seuraavassa tahdissa vähennetyn kvintin verran ylöspäin F:lle päätyen lopuksi C:lle. Harmonia puolestaan kulkee kvinttikierron mukaisesti dominanttiseptimisoinnuissa, joissa on lisäksi pieni nooni, joka purkautuu aina seuraavan soinnun kvintiksi: C#7sus2b - F#7sus2b | H7sus2b - E7sus2b. Viimeinen sointu tekee kuitenkin harhapurkauksen F-duurin terssikäännökselle, jolloin pieni nooni e–f purkautuukin pieneksi sekstiksi a–f (E7sus2b | F/A). Tästä alkaa siirtymä (tahdit 77–79), joka reilun tahdin mittaisen F-duurisävelkulun kautta tulee osan viimeiselle tahdille kadensoidakseen takaisin E-duuriin. Pieni nooni näyttäytyy vielä ensimmäisen iskun dominanttikvarttisekstisoinnolla H bassossa ja C melodiassa siirtyen kolmannen iskulla dominanttisoinnun bassoon. Melodia kulkee teeman alkufraasin motiivin (tahdit 61–62) siivittämänä seuraavan osan alkuun.

## 5.5 D-osa ja II teeman variaatio

Vastakohtana edelliselle osalle D-osa (tahdit 80–98) lähtee liikkeelle *Molto animato* ja *fortissimossa* isojen sointujen pauhatessa *trionfante* (voitokkaasti) II teeman mukaisesti vaikkakin yhtä oktaavia ylempanä (Kuva 51). Sointukulkua säästävät vasemman käden kahdeksasosatriolisoinnut ovat polyrytmisissä oikean käden kanssa luoden kaikumaista efektiä. Samoin tekevät murretut oktaavit säestyksen muuttuessa, kun teema pääsee huippuunsa dominantille tahdissa 82. Vasemman käden pohja- ja kvinttisävelinen kuvio muistuttaa tässä B-osan säestystä laajennettuna koko tahdin mittaiseksi. Oikeassa kädessä yläääni menee dominanttisoinnun terssille kuten B-osassakin, mutta kolmannella iskulla jatkaakin kvintin sijasta alas pohjasävelelle antaen

päätävämmän vaikutelman osan ilmeen mukaisesti. Sama toistuu kaikuna kahta oktaavia alemmaa. Laskeva linja muistuttaa rytmisesti kolmannen teeman toista motiivia (Kuva 50).

Kuva 51. Toisen teeman variaatio, t. 80–83.

Kuten B-osassakin, teema tulee kolmesti eri sävellajeissa, mutta tällä kertaa vain duureissa ja moduloiden alaspäin kokosävelaskelissa E -> D -> C, mikä mielestäni selvästi ilmentää merkintää *trionfante*. Kolmannella kerralla teema menee G-duurin sijasta F-mollisoinnulle, josta alkaa myrskyävä siirtymä (tahdit 90–97) seuraavaan osioon Des-duuriin moduloivalla sointukululla: Fm | C#7 | F#m | D7 | Gm - Eb7 | Gdim7 | Db/Ab. Vasemmassa kädessä vuorottelevat aiemmin esiintynyt pohja- ja kvinttisävelkuvio sekä tiheämpi, myrskyaaltoja muistuttava kromaattinen murto-oktaavikuvio, joka D7-soinnusta lähtien jatkaakin yksinään kasvaen ja nousten asteittain korkeammalle kunnes lopulta ryöppyää vesiputouksen lailla alas merkinnällä *rinforzando assai* (osittain) kromaattisessa sävelkulussa, jossa oikea käsi soittaa oktaaveita synkoopissa vasemman käden kanssa, ja päättyy Db-duurin kvarttisekstikäännökselle.

## 5.6 E-osa ja III teeman muunnelma

Tämä osa (tahdit 98–120) on kappaleen kliimaksi, mistä kertoo *fff*-merkintä (Kuva 52). Oikea ja vasen käsi soittavat pelkästään oktaaveja ja sointuja

kahdeksasosatrioleina sekä hyppivät oktaavihyppyjä vastakkaisiin suuntiin ääriäänien ja säestysäänten välillä. Melodia ja harmonia noudattavat pääasiassa täysin kolmannen teeman kaavaa siirrettynä Db-duuriin. Osa alkaa kolmannen teeman alkufraasin mukaisesti neljällä tahdilla, joissa urkupiste on tosin tällä kertaa dominantilla. Tässä paikallaan pysyvä Ab-sävel on ääriäänissä tuplaoktaaveina ja melodialinja taas on keskialueen säestävissä soinnuissa. Ab-oktaavit tulevat iskuille teeman rytmissä ja melodiaääni seuraa kahdeksasosatriolin jäljessä.



Kuva 52. Kolmannen teeman variaatio, t. 98–100.

Näiden neljän tahdin jälkeen melodian paikka kuitenkin vaihtuu iskullisiin ylä-ääniin. Seuraa C-osan mukaisesti neljä tahtia teeman ensimmäistä motiivia ja neljä tahtia toista motiivia. Näissä I motiivin perään tulee molemmilla kerroilla kromaattisesti nouseva ja laskeva sointukulku (tahdit 103 ja 105), kun taas II motiivin jälkeen tulee vastaavanlainen oktaavikulku, joka toisella kerralla menee ylös menon jälkeen F:ltä alaspäin Des-duuriasteikkaa pitkin, kuitenkin alennetun B:n kautta Ab:lle (tahti 109). Tätä seuraa taas C-osan mukaisesti neljä tahtia, joista viimeisellä on laskeva kromaattinen sointukulku tahdissa 113. Tämä johtaa kvinttikiertosekvenssiin kuten C-osassa B7 - Eb7sus2b | Ab7 - Db7sus2b, jossa pieni nooni on taas mukana, mutta vain toisella soinnulla kummassakin tahdissa. Lisäksi näillä soinnuilla on pidätetty pieni seksti, joka purkautuu tahtien viimeisellä kahdeksasosalla. Viimeinen sointu



purkautuu Gb-mollille tahdissa 116 vieden siirtymään, joka pitkässä laskevassa linjassa rymistelevien sointujen saattelemana vaihtuu puolimatassa Ebb-duurille ja päättyy lopuksi mahtipontiseen kadenssiin, jonka sointukulku on Db/Ab - Gø7/Db | Ab7sus4sus2b - Ab7sus4 - Ab7 | Db.

### 5.7 D\*-osa ja II teeman toinen variaatio

Tämä on teoksen käännekohta (tahdit 120–132), josta alkaa paluu aiempaan. Tässä palataan takaisin D-osaan sen sointukuvioiden ja säestyksessä, tosin tällä kertaa *Più animato* ja *sempre fff* (vasen käsi). Toisen teeman käsittely on kuitenkin B-osasta; sointukulut päättyvät dominantin kvintille – lukuun ottamatta kaikusointuja – ja tulevat sävellajeissa Des, es ja Ges (duuri, molli, duuri), jotka ovat samassa suhteessa toisiinsa nähden kuin B-osassa. Kolmannella kerralla teeman tullessa huippuunsa tahdissa 130 ei seuraakaan uutta kohokohtaa vaan päinvastoin yhtäkkinen hiipuminen *diminuendo subito*; sointu vaihtuu dominantin sijasta toonikan mollimuunnokselle Gb-molliin ja kuudes sävelaste Eb ei viekään enää dominantin terssille vaan takaisin toonikan kvintille Db:lle. Tästä alkaa laskevalinjainen siirtymä, jossa melodia tekee vielä kolmasti teeman motiivin mukaisen liikkeen db - eb - db laskien aina välissä oktaavin verran teeman säveliä pitkin ikään kuin yrittäen saavuttaa dominantin terssiä kuitenkaan siinä onnistumatta (Kuva 53). Vasemman käden säestys muuttuu tässä B-osan kuudestoistaosakuvioksi.

The image shows a musical score for a transition in a piece, measures 129-132. The score is in G-flat major (two flats) and 4/4 time. It features a piano (p) and a dynamic marking of 'p calmato'. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a descending melodic line. The score includes a 'diminuendo subito' marking and a 'p calmato' marking.

Kuva 53. Siirtymä koodaan, t. 129–132.

## 5.8 Kooda

Koodan (tahdit 132–155) voi sanoa koostuvan vielä kahdesta osiosta: *calmato* ja *dolce armonioso*. Siinä palataan I teemaan, mutta se sisältää palasia kaikista kolmesta ensimmäisestä osasta A:sta, B:stä ja C:stä. *Calmato*-osiossa vasen käsi soittaa koko ajan B-osan säestyskuviota Ab urkupisteenä. Oikeassa kädessä tulee ensin III teeman alkufraasi Des-duurissa päätyen neljännessä tahdissa 135 sen mukaisesti F:lle, mutta sitä edeltävä Ab7-sointu purkautuukin Db-duurin sijaan Fdim7:lle, joka suoraan aloittaa I teemaa varioivan sekvenssinomaisen osuuden (Kuva 54).

Kuva 54. Ensimmäisen teeman variointi, t. 134–137.

Tässä I teema tulee muunnellussa muodossa neljä kertaa eri sointupohjilla. Soinnut ovat Fdim7 - Bb - Ebb - Cdim7 viitaten intron sointukulkuun ensimmäistä sointua lukuun ottamatta. Melodia laskee aluksi soinnun säveliä pitkin ja nousee sitten asteittain kuten teemassakin, mutta asteikkokulku on erilainen ja päättyy aina seuraavan soinnun

sävelelle. Bb- ja Ebb-soinnuilla asteikko on lyydynen ylennetyllä neljännellä sävelellä, kun taas molemmilla dim7-soinnuilla melodia kulkee oktatonista (kahdeksansävelistä) asteikkoa, jossa edetään vuorotellen suuren ja pienen sekunnin intervalleissa. Asteikko ei olisi mahdollinen vain seitsemällä sävelellä ( $2+1+2+1+2+1+2 = 11$ ), ja Fdim7-soinnulla se on ratkaistu lisäämällä asteikkoon Ebb:n jälkeen E, jolloin niiden välinen suuri sekunti on oikeastaan kahdesti ylinouseva priimi. Asteikot ovat:

f-g-ab-b-cb-db-**ebb**-e-f

c-d-eb-f-gb-ab-bb-**cb**-c

Edellä mainitut sävelkulut sisältävät myös kromaattisia säveliä tahtien lopussa. Tämän jälkeen (tahdissa 143) teema tulee alkuperäisessä muodossaan Des-duurissa *dolce armonioso* kuitenkin arpeggioituna ja rauhallisena neljäsosissa. Erona on, että melodian alin ääni on E:llä alennetun E:n sijaan, jolloin melodiaan tulee tässä kohtaa pieni sekunti. Tämä päättyy loppukadenssiin tahdin pituisille soinnuille Db, Bm, Fm, ja suurin, melkein koko koskettimiston päästä päähän yltävin arpeggioin merkinnällä *tranquillo* tulevat vielä fermaatein varustetut dominanttiseptimisointu Ab7 ja toonika Db. Ja aivan loppuksi, kun viimeisen soinnun äänet ovat jo kaikonneet, soi vielä etäisesti kirkonkellomotiivi *sotto voce* (Kuva 55).

The musical score shows the final measures of a piece. It is written for piano and consists of three measures. The first measure has a tempo marking 'Tempo I'. The second measure is marked 'm. s.' (mezzo sostenuto). The third measure is marked 'sotto voce' and features a fermata over the final chord. The score includes a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The final chord is a dominant seventh chord (Ab7) and a tonic chord (Db).

Kuva 55. Viimeiset tahdit, t. 152–154.

## 6 YHTEENVETO

Tässä työssä tarkoitukseni oli alun perin vertailla Chopinin ja Lisztin etydejä keskenään yhtäläisesti. Olin myös suunnitellut pitäväni konsertin, jossa esittäisin joitain näistä etydeistä. Päätin kuitenkin jättää taiteellisen osuuden pois huomattessani, että harjoittelu-aikaa ei olisi ollut riittävästi saada etydejä esityskuntoon kirjoittamisen ynnä muun ohella. Lisäksi osoittautui, että oli työni laajuuden kannalta täysin riittävä ja tarpeellistakin keskittyä vain Lisztin etydeihin käyttäen Chopinin etydejä vertailukohteena. Se oli myös loogisempaa muun muassa siksi, että Liszt sai enemmän vaikutteita Chopinilta kuin toisinpäin.

Aiheeni oli jo lähtökohtaisesti hyvin mielenkiintoinen minulle ja osoittautuikin antoisaksi sitä tutkiessani. Suurimman osan Lisztin etydeistä tulin 'kahlanneeksi' läpi pianon ääressä, osan pinnallisesti, osan melko tarkastikin. Jokainen niistä tuli kuitenkin selvästi tutummaksi kuin aiemmin niin soiton kuin analysoinninkin kautta. Chopinin etydejä en ehtinyt soittaa yhtä paljon, ja tutustuin niistä kunnolla vain muutama sellaiseen, joita en ollut aiemmin soittanut. Toisaalta tarkastellessani Transsendenttisiä etydejä kävin myös Chopinin etydejä läpi etsiessäni niistä yhtäläisyyksiä.

Työni alussa olin hieman epävarma löytyisikö etydeistä todellisia samankaltaisuuksia, koska ne ovat niin erilaisia luonteeltaan; Chopinin ovat etydejä niiden alkuperäisessä merkityksessä eli jokainen niistä keskittyy tiettyyn tekniseen ongelmaan ja yleensä koko kappaleen ajan toistuviin sävelkuvioihin. Lisztin taas ovat vapaampia tässä suhteessa sisältäen usein monenlaisia tekniikoita yhdessä kappaleessa. Ne ovat myös keskimäärin melko laajoja teoksia etydeiksi. Tästä huolimatta Transsendenttisistä etydeistä löytyi yhtäläisyyksiä Chopinin etydeihin. Toiset niistä ovat mielenkiintoisempia ja selkeämpiä kuin toiset. Esimerkiksi Lisztin etydistä nro 10 niitä löytyi siinä määrin, että sen voisi mielestäni nähdä selvänä kunnianosoituksena Chopinille. *Mazeppa* taas sisältää mielenkiintoista samankaltaisuutta op. 25 nro 5:een sen rakenteessa ja keskiosassa enemmän musiikillisessa kuin soittoteknisessä

mielessä. Sen sijaan *Feux follets*'ssa on vain melko irrallisia yhtäläisyyksiä Chopinin etydeihin, ja vielä vähemmän nro 2:ssa. Lisztin etydeissä on paljon sellaisia tekniikoita kuten käsillä vuorottelua, tremoloita ja murto-oktaaveja, joita Chopinin etydeissä ei ole lainkaan. Nämä ovatkin orkestraalisia efektejä, jotka kuuluvat läheisesti Lisztin musiikkiin, mutta joilla ei ollut Chopinille erityistä merkitystä, kuten Angela Lear kirjoittaa (Lear).

Musiikkianalyysin tekeminen *Harmonies du soir*'sta oli itselleni oivalluksia antava; olin soittanut sen aikaisemmin ymmärtämättä varsinaisesti, mitä soitin. Oli mielenkiintoista löytää siitä uusia piirteitä ja tutkia sen harmonioita sekä nähdä miten tämä vaikutti käsitykseeni teoksesta. Sain siitä intoa soittaa etydiä uudelleen ja halun kuulla niitä asioita ja yhteyksiä, joita näin nuottikuvassa. Vaikka se oli mielestäni jo ennestään upeaa musiikkia, moni kohta siinä sai uudenlaisen merkityksen, jota en aiemmin ollut nähnyt. Tätä olisi voinut vielä jatkaa esittämällä kappale ja vertailla sitten nauhalta, kuinka tulkintani eroaa aikaisemmasta esityksestäni. Toisaalta kehitystä soitossa ja muusikkoudessa on tapahtunut viiden vuoden aikana melkoisesti, joten vertaus ei olisi niin yksinkertaista.

Taustatietojen tutkiminen oli myös avartavaa. Varsinkin säveltäjien nuoruusvuosiin sekä etydien sävellysolosuhteisiin ja -ajanjaksoihin tarkemmin tutustuminen loi läheisyyttä säveltäjiin ja auttoi pääsemään syvemmälle teoksiin. Tällaista lähestymistapaa voisin käyttää tulevaisuudessakin uutta teosta omaksuessani – musiikkianalysoinnin lisäksi. Uskon, että lukijakin voi saada tästä työstä inspiaraatiota esimerkiksi omaan soittoonsa. Toivon työni myös antavan kiinnostavia havaintoja Lisztin ja Chopinin etydien eroista ja yhteneväisyyksistä.

## LÄHTEET

Busoni, Ferruccio 1987. *The Essence of Music and Other Papers*. Trans. Rosamund Ley. New York: Dover Publications.

Chopin, Frédéric 1833. *Etüden. Etudes*. Ed. Ewald Zimmermann 1983. München: G. Henle Verlag.

Liszt, Franz 1998. *Selected Letters*. Trans. and ed. Adrian Williams. Oxford: Clarendon press.

Samson, Jim 2003. *Virtuosity and the musical work. The Transcendental Studies of Liszt*. United Kingdom: Cambridge University Press.

Walker, Alan 1983. *Franz Liszt. Vol. I: The virtuoso years, 1811–1847*. London: Faber and Faber Limited.

Whiteside, Abby 1969. *Mastering the Chopin Etudes and Other Essays*. Ed. Joseph Prostackoff and Sophia Rosoff. New York: Charles Scribner's Sons.

Zamoyski, Adam 2010. *Chopin. Prince of the Romantics*. London: HarperPress.

Bogat, Leni. Liszt Harmonies du Soir Transcendental Etude 11 in D flat major [viitattu 4.10.2016]. Forte-piano-pianissimo. <http://www.forte-piano-pianissimo.com/LisztHarmoniesduSoir.html>

Cooper, Thomas 2011. Tonal Innovations in Ferenc Liszt's Earlier Piano Compositions [viitattu 5.10.2016]. *Hungarian Review* 2:5 15.9.2011. Saatavissa: [http://www.hungarianreview.hu/article/tonal\\_innovations](http://www.hungarianreview.hu/article/tonal_innovations)

Farago, Mark 1996. Mark Farago plays Liszt "Harmonies du soir" [viitattu 12.10.2016]. YouTube 21.2.2011. Saatavissa: <https://www.youtube.com/watch?v=VGe4t0j7RhU>

Lear, Angela. Chopin Grandes Etudes Op.10 and Op.25 [viitattu 25.10.2016]. Angela Lear. International Chopin interpreter and scholar.

Saatavissa:

[http://www.angelalear.com/interpretingchopin/interpretingchopin/the\\_etudes.html](http://www.angelalear.com/interpretingchopin/interpretingchopin/the_etudes.html)

Mazeppa. Transcendental Étude No. 4 (Liszt) [viitattu 4.11.2016].

Saatavissa:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Transcendental\\_Etude\\_No.\\_4\\_\(Liszt\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Transcendental_Etude_No._4_(Liszt))

Yu, Fred. Complete Music Analysis: Etudes [viitattu 26.10.2016]. Chopin: the poet of the piano. Saatavissa:

<http://www.ourchopin.com/analysis/etude.html>

KUVALÄHTEET:

Kuvat 1 – 44:

12 Transcendental etudes. Free-scores.com [viitattu 12.10.2016].

Saatavissa: [www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=3601](http://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=3601)

Chopin etydit op. 10. International Music Score Library Project [viitattu 12.10.2016]. Saatavissa:

[imslp.org/wiki/Etudes,\\_Op.10\\_\(Chopin,\\_Frederic\)](http://imslp.org/wiki/Etudes,_Op.10_(Chopin,_Frederic))

Chopin etydit op. 25. International Music Score Library Project. [viitattu 12.10.2016]. Saatavissa:

[imslp.org/wiki/Etudes,\\_Op.25\\_\(Chopin,\\_Frederic\)](http://imslp.org/wiki/Etudes,_Op.25_(Chopin,_Frederic))

Kuvat 45 – 55:

Liszt, Franz 1852. Études d'exécution transcendante. Transcendental Studies. Ed. Ernst-Günter Heinemann 2004. München: G. Henle Verlag.

## LIITTEET

96

## Harmonies du soir

Andantino

11. *p*  
*un poco marcato*

5 *rit.*  
*dolce*

10

14 *ten.*  
*poco rit.*  
*sempre dolce*

17





98

Poco più mosso  
*dolcissimo*

36 *dimin.* *ppp*  
*una corda*

39 *8*

41 *ppp sempre*

43 *8*

46 *cresc.* *8*  
*tre corde*

48 *f* *ff* *passionato*

51

54 *decresc.* *pp*

57 *ppp* *una corda* *accompagnamento quasi arpa*

Più lento con intimo sentimento

62 *sempre arpeggiato*

100

67 *rinforz.* *ff*

72 *rinforz.*

77 *rinforz.*

80 *Molto animato*  
*trionfante* *ff*

84 *ff*



102

98

*fff*

101

103

105

*rinf.*

107

\*) — bedeutet AA oder >>.      \*) — means AA or >>.      \*) — signifie AA ou >>.

109

112

115

118

121

*sf*

*sf rinforz.*

*fff*

*poco ritenuto*

*sempre fff*

*Più animato*

8

6

6

The image shows a page of musical notation for piano, spanning measures 109 to 121. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *sf* (sforzando), *sf rinforz.* (sforzando rinforzato), and *fff* (fortissimo) are used throughout. Performance instructions include *poco ritenuto* (slightly slower) and *Più animato* (more lively). There are also markings for *sempre fff* (always fortissimo). The page number 103 is in the top right corner, and the page number 59 is in the top right corner of the entire page.

104

124

8

128

8

*diminuendo subito*

131

*p calmato*

134

*sempre più piano*

136



138

5 2 3 4 5

140

142 *dolce, armonioso*  
*sempre arpeggio*

146 *tranquillo*  
*m. s.*

152 *Tempo I*  
*sotto voce*

LIITE 1. Luvussa 5 käytetty nuotti.