

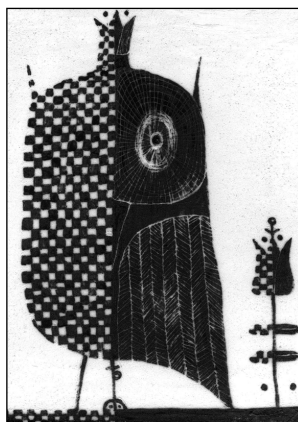
FODOR ATTILA

IMPRESSZIONISTA ELŐHANGOK LISZT FERENC ZENÉJÉBEN

Deussynek még volt alkalmja megismerkedni az idős Liszt Ferencsel, 1885 novemberében. A találkozáásra Giuseppe Primoli gróf közbenjárására került sor, akivel a fiatal francia zeneszerző római tartózkodása során kötött barátságot. A kisebb házi zenélés apropóját a hetvennégy éves mesternek a kortárs francia zene iránti érdeklődése szolgáltatta, és úgy tűnik,¹ a zenei bemutatkozás kölcsönös volt. Debussy honfitársával, Paul Vidallal eljátszotta az impresszionista zenére igen nagy hatást gyakorló Emmanuel Chabrier *Valses romantiques* című két zongorára írott művét, és csak feltételezni tudjuk, hogy Liszt, alkalomhoz illően, előadhatta néhány festői kompozícióját. A fáma szerint az ifjú zeneszerzőt igencsak lenyűgözte az Európát meghódító zongoravirtuóz különösen expresszív játéka.²

A zenei impresszionizmus másik jelentős képviselője, Maurice Ravel, bár nem láthatta-hallhatta Lisztet, műveivel életre szóló barátságot kötött. Könyvtárában nem kevesebb mint három különböző nyelvű (francia, olasz és német) kiadásban őrizte a magyar komponista műveit, a zenei közéletéről szóló írásaiban pedig többször említi elődjének műveit, stíluselemeit.

A 20. század során közhelyszámba menő állítássá vált Liszt egyes műveit az impresszionista zene előfutáiraiként emlegetni. Ezek a megállapítások rendszerint azonos programú, főként zongorára írott kompozíciók többé-kevésbé közvetlen kapcsolódási pontjait hangsúlyozzák. Különösen kényes a hasonlóság mutatkozik például Liszt *Les jeux d'eaux de la Villa d'Este* című zongoraműve



...fiatalkori
emócióimnak
egyszerű visszhangjai...

(*Villa d'Este szökőkútjai, Zarándokévek*, III. év, S163) és Ravel első impresszionista remeke, a *Jeux d'eau* (A víz játéka) között.

Vannak, akik kritikusan tekintenek az ilyen analógiákra, azzal érvelve, hogy ezek nem feltétlenül jelentenek ok-okozati viszonyt. Ebből a nézőpontból szemlélve a liszti zene impresszionizmusa sokkal inkább a későbbi irányzat stíluselemeinek utólagos visszavetítését tükrözné.³ Ugyanakkor általánosan elfogadott nézet, hogy e rendkívül eredeti, sokrétű és ellentmondásos életmű előrevetíti a 20. századi zene bizonyos újításait, főként ami a hagyományos formai és harmóniai kötöttségek fellazítását illeti.

Figyelembe véve azt a liszti alapvetést, miszerint a zenei nyelv az eszme kifejezését szolgálja,⁴ a stílári összefüggéseken (vagy hatásokon) túl mélyrehatóbb esztétikai korrespondenciák lehetőségét is meg kell vizsgálni. E tekintetben pedig analógiák sokaságára bukkanhat az elemző, amikor Liszt és a zenei impresszionizmus kapcsolatát vizsgálja. Mielőtt tehát paradigmatis zeneművek felsorolásába bocsátkoznánk, át kell tekintenünk életművének azon vonásait, melyek többé-kevésbé előrevetítik Debussy vagy Ravel egyes alkotásainak esztétikai és stílusbeli sajátosságait.

A francia milió, melynek talaján az impresszionista művészet fogant, jelentős szerepet játszott Liszt életében, mind magánéleti, mind művészi vonatkozásban. Ifjúkorának központi helyszínén, Párizsban töltött évei egybeesnek a szárnybontogatás és felnőtté válás időszakával. Ekkorra tehetők az első nagy művészi élmények és szerelmek. Intellektuális érésében alapvető jelentőségűnek bizonyult a francia irodalom, színház és zenei élet. Itt találkozott Paganinivel és Chopinnel, akik új irányt adtak zenei gondolkodásának (előbbi diabolikus virtuozitásával, utóbbi pedig a zenei kifejezés költőiségével hagyott benne életre szóló nyomot), és a francia irodalom élő nagyjaival (Victor Hugo, George Sand, Alphonse de Lamartine).

A francia zenei hagyományt szinte végigkísérő programatizmus,⁵ mely az impresszionizmusban különleges jelentőséget kap, éppen Lisztnél válik fogalommá. Ugyancsak az ő nevéhez fűződik a szimfonikus költemény műfajának megteremtése mint a programzene talán legkoherensebb megnyilvánulása. Életművének igen jellemző vonása az irodalmi vagy festészeti ihletettség, és ez nem csak a zenekari darabjaira igaz. Mondanunk sem kell, hogy a művészetek párbeszéde talán éppen az impresszionizmusban éri el egyik tetőpontját.

Liszt, éppúgy, mint Debussy, a programot nem elsődlegesen narratív fonálnak, hanem gondolati, érzelmi, hangulati keretnek tekintette, mely nem külső dísz, hanem belső formálója a zenei folyamatnak. Szerinte a program „egy hangszeres zeneműhöz csatolt előszó, melynek segítségével a zeneszerző meg kívánja védeni hallgatóját a helytelen költői értelmezésektől, hogy ráirányítsa annak figyelmét az egész vagy egy különös rész költői gondolatára”.⁶

Az impresszionizmus előtörténetének egyik igen fontos összetevője a zongora technikai és expresszív fejlődése, ebben a vonatkozásban pedig Liszt hozzájárulása korszakalkotónak mondható. Ugyanakkor hihetetlen előadói népszerűsége és műveinek hangszeres virtuozitása nagymértékben megnehezítették, legalábbis a maga körében, alkotói sikereit. Pedig a liszti virtuozitásnak nem csak ez az egy jelentése van. Ő az első alkotó, aki a zongorát mint hangszert a zenekari kifejezés szintjére emelte annak megannyi vonatkozásában. Így az impresszionisták által alkalmazott valamennyi technika, mely elsődlegesen a hangszer rezonanciáira alapoz, műveiben többé-kevésbé nyilvánvaló formában kimutatható: kifinomult pedálhasználat, a különböző – olykor igen távoli – regiszterek hangszínárnyalatainak összevetése, több zenei sík rétegződése, finom textúrák felvonultatása stb.

Liszt zenéjének markáns stílusjegyei, a fellazult forma és a tématranszformáció elve nagymértékben megszabják valamennyi kompozíciós összetevő működését.

Formai építkezésének lazasága, melynek zavarba ejtő összetettsége vélhetően a mögötte meghúzódó eszmei, hangulati, tartalmi fonálból ered, a zenei folyamatnak erőteljes improvizatív jelleget kölcsönöz, és mondanunk sem kell, hogy ugyanez hasonló jelentőséggel érvényesül Debussy műveiben is. Ez az alapelv kihatással van a dallam és a ritmus szerkesztésére is. Az előbbi gyakran fragmentált, gesztusszerű profilt kap, utóbbi pedig, kerülve a szimmetrikus lüktetéseket, egyre inkább felszabadul a tonális-funkciós zene metrikus egyedulalma alól.

A hangszín és a fellazított, de koherens építkezés kiemelt jelentősége mellett, részben ezek hatására döntő szerephez jut a harmóniai újítás is. E tekintetben pedig Liszt mintha Debussy kezébe adta volna át a stafétabotot. Hiszen a harmónia olykor már nála is többet jelent pusztán vertikális struktúrájánál. Leginkább talán összetett hangzásnak fogható fel. Ugyanis az impresszionista hangzsfelületekben, melyekre már egy-egy Liszt-műben is találunk példát, minden zenei paraméter egy „hangzó vegyületté” áll össze, hogy Pierre Boulez azt parafrazáljuk, ahol a dallam, harmónia és hangszín nem választhatók el egymástól. Ha figyelembe vesszük a zongora komplex rezonanciáit, talán nem véletlen, hogy a zenetörténet jelentős harmóniai újításai az esetek többségében ehhez a hangszerhez kapcsolódtak.

Liszt harmóniavilágát, akár csak zenéjének valamennyi paraméterét, a folyamatos útkeresés jellemzi. A 19. századi zeneszerzők közül ebben a tekintetben talán ő rugaszkodott el a legmesszebbre, a fellazított dúr-moll rendszertől egészen az atonalitásig. Fiatalkori hangzsvilágát a sűrű kromatika és az alteráció alkalmazása egyfajta hangnemi bizonytalansággal telíti, ezt színezik a különböző modális szerkezetek. Harmóniai gondolkodásában meghatározó szerepet kapnak a terctávolságú akkordkapcsolatok és terchalmazó hangzatok. Ez utóbbiak az impresszionizmusban is jelentősek, ahogyan az egészhangú skála és a pentatónia is, amelyek műzenei állandóságában Liszt kiemelkedő szerepet játszott. Egyébként mindkét struktúra igen markáns eleme a korabeli orosz zene mondhatni egzotikus hangzsvilágának, melynek szépségében a magyar zeneszerző és az impresszionisták egyaránt osztoztak, és ugyanez a spanyol zenekultúráról is elmondható.

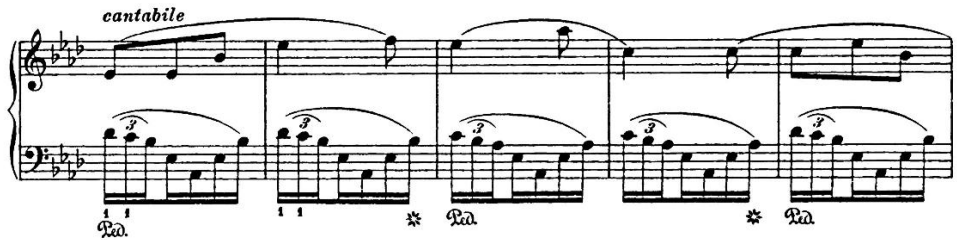
Most pedig tekintsünk át néhány Liszt-alkotást, mely az üzenet és a szerkesztés-mód révén méltán tekinthető a zenei impresszionizmus előszobájának. Ezek többsége a svájci és weimari évek termése, és valamennyi zongoradarab. Fontos megjegyezni, hogy az impresszionista szüzsé nem áll össze rendszerré a liszti életműben, sokkal inkább személyes élmények és kísérletező kedv eredményei. Éppen ezért a Debussy- vagy Ravel-féle hangzsvilág és zenei kifejezés rendszerint elemeiben, műrészletekben vagy speciális eljárásokban és persze nem utolsósorban tipikus (vagy legalábbis később annak bizonyult) témákban érhető itt tetten.

A kronológia helyett célszerűbbnek és a liszti gondolkodásmód alapján is stílszerűbbnek tűnik a szüzsé szerinti megközelítés. Ehhez pedig röviden fel kell vázolnunk a zenei impresszionizmus témapreferenciáit és feldolgozási jellegzetességeit. Janus-arcú irányzatról van szó, mely egyaránt kötődik a festészeti témák érzékiségéhez és a szimbolista mélységekhez, természethez és természetén túlihoz, legendás múlthoz és kortárs élethez. Téma és kontextus folyamatosan átjátszik egymásba az érzéki ingerek hullámhosszán, és a szüzsé gyakran pusztán ürügy. Igen gyakori a természet felidézése, sok esetben a játék, a hedonizmus apropóján. Az impresszionizmus (zenei értelemben is) egyszersmind a fény művészete, és a feldolgozott témák valamilyen módon tükrözik ezt: a víztükör csillogása, a horizonton felbukkanó vagy lenyugvó nap, a felhők, a pára, a hó és a fénytöréshez kapcsolódó valamennyi jelenség. A zenében még fontos szerepet kap az alkonnyal beköszöntő félhomály gazdag hangzsvilága, a morajlás vagy a csönd.

Liszt impresszionisztikus felidézéseinek talán legérzékletesebb példái a vízhez kapcsolódnak. Közülük négy a *Zarándokévek*⁷ címmel ismert három zongoraciklusban kapott helyet. *A wallenstadti tónál* (*Au lac de Wallenstadt*) és *A forrás partján* (*Au bord d'un source*) az első kötet (*Svájc*) részeként jelent meg 1855-ben (S160), de valójában egy korábbi sorozat két darabjának átdolgozott változatai. Az 1835–38 között komponált művek *Egy utazó naplója* (*Album d'un Voyageur*, S156) címmel láttak napvilágot, és a Marie d'Agoult grófnéval együtt töltött svájci évek során tett kirándulásai benyomásait örökítik meg. Az eredeti sorozat két tematikus alcíme igencsak szemléletes: *Impressziók és költemények* (*Impressions et poésies*) és *Az Alpok dallamvirágai* (*Fleurs mélodiques des Alpes*). Maga Liszt az 1842-es kiadás elé a következő előszót írta: „Mivel éreztem, hogy a természet sokféle jelensége és folyamata nem pusztán hatástalan képként vonult el a szemem előtt, hanem mély érzelmeket váltott ki a lelkemben, köztük és köztem homályos, de mégis közvetlen, határozatlan, de mégis meglévő, megmagyarázhatatlan, de mégis létező kapcsolat jött létre. Megkísérletem legerősebb érzéseim és legélénkebb impresszióim közül néhányat zenében visszaadni.”⁸

Érdekes módon Liszt egyik legerőteljesebb vizuális konnotációjú sorozatát nem a festészet, hanem az irodalom közvetítésével fogalmazza meg, ahogyan ezt Ravel is gyakran teszi. Így *A wallenstadti tónál* Byron-mottóval indul a *Childe Harold zarándokútjából*, *A forrás partján* elé Schiller *A szökevény* című költeményének részlete kerül,⁹ mintha csak Ravel *A víz játéka* (*Jeux d'eau*) című zongoradarabjának Régnier-idezetét olvasnánk.¹⁰

Mindkét vízfelidezés páratlan ütemű zenei folyamat, jellegzetesen hullámszó kíséreléssel. A wallenstadti tó békés ringatózása elevenedik meg az elsőben,¹¹ a bal kéz figurációi által súlytalanná tett lappangó orgonapontra (*esz-ász*) hajlik rá egy nagy ívű, enyhén népies, pentaton szerkezetű dallam, az összhangzást pedig Liszt akusztikus eszközökkel (tisztá oktáv és kvint segítségével) varázsolja még áttetszőbbé:



Figyelemre méltó benne a kifinomult regiszterhasználat és a tünékeny egyszerűség. Összességében talán a hullámszó mozdulatlanság kifejezés jellemzi a darabot, csakúgy, mint Ravel *Egy bárka az óceánon* kezdő ütemeit:



Nem így a második zeneműben, mely a víznek egy másik arcát érzékíti meg. *A forrás partján* játékossága két impresszionista remekben, *A víz játéka* (Ravel) és a

Tükröződések a vízen (Debussy) című zongoraművekben is visszacseng. A liszti előhang különleges varázsát a magas regiszterben felcsillanó ütköző szekundok, valamint a hullámzó, improvizatorikus harmóniai figurációk adják:



A *Zarándokévek* második kötetének (*Itália*, S161) függelékében (S162) kapott helyet a velencei csónakázást idéző *Gondoliera*. A stilizált olasz dallamot kísérő ringatózó basszus és a közjátékszerű, csillogó, improvizatorikus futamok vissza-visszatálnak a svájci vízenékre. A darab külön érdekessége a zárásként alkalmazott, hangok gyanánt hosszan zengő, lassan elhaló akkordsorozat, mely gyakran felbukkan Debussy elapadó zongoraműveiben:



Liszt leghíresebb vízenéje, *A Villa d'Este szökőkútjai* a *Zarándokévek* utolsó ilyen tematikájú alkotása. A hatvanhat éves zeneszerző visszatér ebben a meglehetősen kései, harmadik kötetben az ifjúkorában már megidézett, játékos vízenéhez. A mű rendkívüliségét fokozza, hogy egy igen elmélyült, vallásos áhítattal és gyásszal átítatott sorozat részeként látott napvilágot. A János evangéliumát idéző mottó világossá teszi, hogy a szerző e darabot nem kakukktojásnak szánta: „...hanem az a víz, amelyet én adok neki, örök életre buzgó víznek kútfeje őbenne” (Jn, 4.14).

E meglehetősen terjedelmes és összetett darabban szinte minden olyan eszköz fellelhető, melyet az impresszionista vízenékben viszonthallunk. Ha nem ismer-nénk szerzőjének kilétét, könnyen harminc évvel későbbi alkotásnak vélhetnénk (amikor Ravel *A víz játékát* megírja).

A mű talán legnagyobb vívmánya, és e vonatkozásban joggal tekintik a zenei impresszionizmus kezdetének, a hangszín és a harmónia teljes egysége, mely a hangzó térben való rendkívül árnyalt mozgások révén színek kavalkádját sorakoztatja fel úgy, hogy közben nem fest, hanem játékosan hullámzóvá teszi azokat. Jellegzetességként megemlíthjük a terchalmazó hangzatokat (nóna, undecima akkordok) és azok keveredését pentaton hangzatokkal, illetve a rendkívül változatos mozgást. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a mű nem más, mint variációk sorozata egy hullámzásra. Ugyanakkor a csillogó, játékos felszín mögött ott neszez a liszti zene hallatlan, valóságos mélysége, mely egy pillanatra mintha levetné aszketikus leplét, és úgy ünnepelne, mint egykoron.

Liszt: *A Villa d'Este szökőkútjai*



Ravel: *A víz játéka* (II. téma)



A zenei impresszionizmus egy másik igen kedvelt szüzséje, mely Lisztet többször is megihlette, a harangokhoz kapcsolódik. E téma voltaképpen a zeneileg bejárt tér impressziójának visszaadását szolgálja, gyakran visszhanghatások segítségével, és mondanunk sem kell, hogy mindenekelőtt a zongora komplex rezonanciáinak összefüggésében jelenik meg. Első liszti megfogalmazása a már említett svájci benyomásokat megörökítő *Egy utazó naplója* ciklusban fellelhető (illetve átdolgozott formában a későbbi *Zarándokévek* első, svájci kötetében). A szerző már a ciklus első darabjában (*Tell Vilmos kápolnája*) kísérletezik a harangok rezonanciájával, mely szüzsé programzenei értelemben a sorozatot záró *Genfi harangokban* teljeseedik ki. Itt a harangzúgás mindenekelőtt a művön végighúzódo hangzatfigurációban (helyenként tört akkordokban) érezhető, mely a sokszínű zengetési lehetőségek ellenére a meglehetősen domináló dallam miatt mégis valamiféle kísératként hat. Ugyanakkor az összhangzást áthatja a békés noktürn hangulat, és talán ebben érezhetjük leginkább a darab impresszionista jellegét.

Érdekes módon Liszt „valódi” impresszionista harangzeneje a kései korszakából való. Mindazonáltal *A Karácsonyfa* (*Weihnachtsbaum*, S186) keletkezésének időpontja legfeljebb az alkotói elmélyültségen és a vallásos tematikán érezhető. Ugyanis, mint egyik levelében (1874. január 1.) írta: „Semmiképpen sem bonyolult, nagy apparátust igénylő művek lesznek, hanem fiatalkori emócióimnak egyszerű visszhangjai, ezek ugyanis sértetlenül túléltek az esztendő minden megpróbáltatását.”¹²

Hogy milyen frissességgel elevenednek meg az egykori élmények, az a *Harangjáték* (*Carillon*) és az *Esti harangszó* (*Abendglocken*) rendkívül gazdag színvilágán jól lemérhető. Két igen különböző karakterű műről van szó.

A *Harangjáték* nem csupán mixtúrás vagy ellenmozgású hangzatok reverberációjának érdekes kísérlete, hanem a zenei tér és idő benépesítésének különleges megvalósítása. Talán benne lehet a leginkább tetten érni a jövőbeli impresszionista zeneszerzők gondolkodásának csíráit. Nevezetesen: a harmónia és a hangszín nem öncélú, „hangfészt” elemként jelenik meg, hanem egy összetett tér-idő manipuláció vetületeként.¹³ A mű rendkívüli eredetiségét a Liszt-szakirodalom is elismeri, különösen ami a zenei idő és tér fokozatos sűrítéseinek és ritkításainak merész és érdekes kísérleteit illeti. Nem utolsósorban megjegyezhetjük, hogy a liszti impresszionisztikus felidézésekre egyébként oly jellemző dallami tényező teljes egé-

szében beolvad a harangok reverberációiba. Ez a szerves „dallamtalanság”, minden látszat ellenére, igen sajátos vonása Debussy és Ravel stílusának.

Az *Esti harangszó*, akárcsak a *Genfi harangok*, keveri a harangzúgás hangzó képzetét a noktürn hangulattal. A *Villa d'Este szökőkútjai* mellett itt találkozzunk a duplikálás legkövetkezetesebb alkalmazásával, ajoutée-hangok, illetve szeptim és nóna akkordok sokaságával. Ezekhez társulnak, egyfajta harangzenei sajátosságként, a hangzó síkok többrétegű szerkesztése és az így létrejövő gyakori polimetriák. Ez utóbbi vonatkozásban az *Esti harangszó* Ravel *Harangok völgye* (*Tükörképek*-ciklus) című darabjának közvetlen zenei előképe, és Liszt egyik legimpresszionisztikusabb alkotása:



Ravel: *Harangok völgye*



Figyelemre méltó az ifjúkorban komponált *12 Nagy etűd* (S137) (melyet a szerző később átdolgozott formában és programatikus utalásokkal kibővítve *Transzcendens etűdök* címmel adott közre, S139), hiszen a korszakalkotó virtuozitás felvonultatása mellett valamennyi darab markáns tulajdonsága az improvizált jelleg. Nem véletlen, ha ebben az összefüggésben impresszionista előhangok is meg-megcsendülnek. Különösen igaz ez a *Lidércfény* (*Feux follets*) briliáns futamainak csillogására, finom textúráinak hullámlására, illetve az utolsó előtti, *Esti harmóniák* (*Harmonies du soir*) című darabra, mely akaratlanul is a későbbi, híres Baudelaire-verset (*Esti harmónia*) és a rá komponált Debussy-dalt juttatja a hallgató eszébe. Ha figyelembe vesszük a mű harangszerű rezonanciáit, pentatóniára utaló dallamát, érezhető, hogy itt nem véletlen egybeesésről van szó.

Az erdők susogása számtalanszor megihlette Lisztet. Ilyen a Victor Hugo nyomán komponált *Amit a hegyen hallani* című szimfonikus költemény vagy a *Zarándokévek* III. kötetének két sratója, *A Villa d'Este ciprusai* (*Aux cyprès de la Villa d'Este*). Mindazonáltal a szóban forgó szűsége impresszionisztikus feldolgozásának csak az *Erdőzsongás* című hangversenyetűd mondható (*Két hangversenyetűd*, S145), egy a hajladozó fák susogását és illatait megérezkítő, finoman improvizatorikus jellegű darab.

Továbbá megemlíthetjük Liszt egyik rendkívül egyedi hangú kompozícióját, a ferencsek atyjának cselekedetei által ihletett *Két legenda* (S175) első darabját, az *As-*

sisi *Szent Ferenc prédikál a madaraknak* című zongoraművet. Habár a zenetörténet az ún. *oiseaux*-zenét elsősorban Messiaen életművéhez köti, ez a rendkívül zenei szüzsé már Ravelnél megjelenik a maga arabeszkyszerű, improvizatorikus, dallamgesztusokat idéző hullámművészetében, a *Tükörképek (Miroirs)* ciklus *Szomorú madarak (Oiseaux tristes)* című darabjában. Ennek előképét vázolja fel a liszti alkotás:



Nem kétséges, hogy igen korszerű és előremutató darabról van szó, mely előrevezíti a 20. századi madárdal-megidézések sorát.

Végezetül feltehetjük a kérdést: hogyan értékelhetjük Liszt életművének ezt a rendkívül érdekes vonulatát? Magányos kísérletnek vagy igazi kiindulópontnak? A zenei impresszionizmus ugyanannak a 19. századnak az egyik örököse, amelyből Liszt Ferenc művészete is kihajtott, aki sokoldalú törekvéseiben korának embere, elmentmondásosságában pedig a modern idők töredezett művészi világvilágának hírnöke volt. Ha Debussy és Ravel példaképként tekintett rá, ahogyan sok más 20. századi zeneszerző is, akkor ez bizonyára nem a véletlen műve.

■ JEGYZETEK

1. Vö. Edward Lockspeiser: Debussy: His Life and Mind. I. Cambridge University Press, 1978. 83.
2. Debussy állítólag a következő szavakkal illette Liszt játékát: „úgy használja a pedált, mintha lélegezne.” Uo.
3. Vö. Jim Samson: Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt. Cambridge University Press, 2003. 179.
4. „Liszt számára a zene nem öncél. Egészében, valamennyi összetevőjével együtt a kifejezendő eszmét szolgálja.” Hamburger Klára: Liszt kalauz. Zeneműkiadó, Bp., 1986. 13.
5. „Programzene – az olyan zenének konvencionális neve, amely formáját (részben vagy egészben) bizonyos meghatározott (természeti, történelmi, irodalmi, festészeti stb.), zenén kívüli vonatkozások hozzájárulásával nyeri.” Szabolcsi Bence–Tóth Aladár: Zenei lexikon. III. Zeneműkiadó, Bp., 1965. 153.
6. Roger Scruton: „Programme Music”. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. XX. (Ed. Stanley Sadie) Oxford University Press, 2003. 396–400.
7. A ma általánosan elterjedt Vándorévek elnevezés valószínűleg a német átfordítás révén (Wanderjahre) állandósult, noha az eredeti francia cím (Années de pèlerinage) szó szerint Zarándokéveket jelent. E mellett szól egyébként az a tény is, hogy Lisztet a címadásban Byron Childe Harold's Pilgrimages (Childe Harold zarándokútja) című verses regénye ihlette.
8. Hamburger Klára: i. m. 295.
9. „Hűs zümmögések. /Az ifjú természet / Játékába fog.”
10. „A folyó istene nevet az őt simogató vízre.”
11. Marie d'Agoult, talán a Párizsból való szökés hatása alatt, a következőképp értékeli a mű keletkezését: „A wallenstadi tó partjai soká marasztaltak bennünket. Franz komponált ott nekem egy melankolikus harmóniát, a hullámok sóhaját s az evezők ritmusát utánzót, melyet sosem tudtam könnyezés nélkül hallgatni.” Alan Walker: Liszt Ferenc. I. A virtuóz évek. 1811–1847. Editio Musica, Bp., 2003. 227.
12. Hamburger Klára: i. m. 372.
13. Véleményünk szerint az impresszionisztikus hatást elsődlegesen kiváltó összetevő nem a harmóniához és hangszínhez, hanem a zenei időhöz kapcsolódik. A szakirodalomban duplikálásnak nevezett eljárás lényege, hogy kisebb (egy-két ütemnyi) zenei egységek következetes ismétlése révén a befogadó figyelmét (új információ híján) folyamatosan átirányítódik a lineáris („dallami”) paraméterről a függőleges síkra (harmónia, hangszín).