

## UMWERTUNGEN IN LISZTS WASSER-MUSIK

MÁRTA-ADRIENNE ELEKES<sup>1</sup>

**SUMMARY.** The magnificence of The fountains of Villa d'Este - which advanced the impressionist music - launched the idea to found out what were the antecedents and maybe the after life of the attitude toward this theme in the Liszt's life works concerning the music written for piano. My main goal was not to analyze some works, because anyway it exist a large literature about. I've clung into this theme as to a connecting thread which would help me to discover what kind of content attitude could be observed among some works and what kind of musical toolbar was born in the composer's workshop. To make it simple, what was the meaning or how it happened that this "watery" theme came into the light and in what formal solution was this concluded.

**Keywords:** Liszt's life works, piano, "watery" theme, discover, antecedents and after life, musical toolbar, content attitude, formal solution

In der Tat ist es so dass, die ungarische und nicht nur die ungarische Musikwissenschaft in den viel bietenden Liszt-Forschungen eine Menge Gebiete durchzogen und zahlreiche Richtungen gefunden haben. Es ist unnötig alles aufzuzählen, was wir studieren können; es ist genügend die wissenschaftlichen Konferenz- oder Studienangebote durchzukämmen, in die Konzert- oder Museumsprogramme hineinzugucken. Wie habe ich also diesem Thema eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet?

Die Herrlichkeit der die impressionistische Musik vorschießenden *Wasserspiele der Villa d'Este* ließ mir die Gedanken in Bewegung setzen, wie es wäre, wenn ich nachschlagen würde was für ein Vor- vielleicht Nachleben das Verhältnis zu diesem Thema (dem Wasser) in Liszts Werk haben könnte, was die Klaviermusik anbelangt.

Nicht die Analyse einzelner Werke habe ich gezielt, denn darüber verfügen wir eine sowieso genügend reichhaltige Literatur. Eher wollte ich mich ans Thema als ein Verbindungsfaden anklammern, was mir zu kartographieren hilft, was für inhaltliche Relationen in den einzelnen Werken beobachtet werden können, ferner was für eine musikalische Mittelsammlung diese in der Werkstatt des Komponisten geschaffen haben. Einfacher abgefasst: was bedeutete oder als welcher Vorwand ist die "wässerige" Thematik zum Vorschein gekommen, und welche förmlichen Lösungen diese Aussage ergeben hat.

---

<sup>1</sup> Lecturer Professor, PhD, University of Arts from Târgu-Mureş, Musical Department, Târgu-Mureş, str.Köteles Sámuel nr.6, e-mail: [elekes\\_marta@yahoo.com](mailto:elekes_marta@yahoo.com)

Da es über eine Umwertung handelt, ist es wesentlich die Chronologie einzuhalten oder mindestens das Datum der Schöpfung anzugeben. Erstens bietet sich das Stückpaar des Zyklus *Wanderjahre* an: *Am Wallenstadt-See* sowie *Am Rande einer Quelle*. Zerlegend die romantische Klaviermusik, John Ogdon erwähnt sie als "glückliche Miniaturen"<sup>2</sup>, Klara Hamburger unterstreicht neben ihren individuellen Stimmungen, neuen Klavierklängen ihre wahrhaften Poesien.<sup>3</sup> Die Naturerlebnisse dieser Werke strahlen eine pantheistische Begeisterung der auf der rousseauischen Lehre erwachsenen romantischen Künstler aus, derjenigen, die mit religiöser Andacht die freie Natur betrachtet haben: "hier, entfernt von den Menschen, eins mit der unendlichen Natur, sich in Ekstase auflösend vergaßen sie für eine kurze Weile die Realität, ihre Schmerzen; hier versuchten sie sich selbst zu finden"<sup>4</sup> – schreibt Klara Hamburger. Aber auch Liszt selbst erklärt seine Stellungnahme, wenn er von durch Bilder erlebten Emotionen, einer unerklärbaren Verbindung, und von der musikalischen Rückgabe dieser "Impressionen" schreibt.

Über das Wasser, als Thematik, erörternd kommt wie erwünscht die zitierte lisztische Abfassung, die überhaupt kein Zufall ist, weil der erste Teil des 1836 oder 1838 fertiggestellten Zyklus *Album eines Reisenden* (eine frühere Version der *Wanderjahre*) irgendwann den Titel *Impressionen und Gedichte* trug. Dies hörend laufen viele Fäden im Kopf des Musikhistorikers zusammen. Übertretend Händels Wassermusik (wo das Wasser als die Musik nicht wesentlich beeinflussender, auswärtiger Faktor, als eine Gelegenheit einer Schifffahrt auf der Themse betrachtet werden kann), die Barockmusik, aber auch die Klassische, als direkte Folge des Renaissance-Madrigalismus, nähern sich von der plastischen Seite den Wassererscheinungen. Denken wir hier an Vivaldis *Concerto Seesturm*, an Rameaus *Wirbelwinde*, an die Bäche, den Platzregen der Haydns *Schöpfung* usw. Der Bach in der Beethovens *Pastorale* bedeutet um etwas mehr, der Absicht des Komponisten nach soll es eher eine Emotion als eine Malerei sein. Aus Beethovens Musik strömen dann viele kleine Bäche (wie das Bächlein der *Schönen Müllerin* von Schubert), aber später auch Ströme (z. B. Smetana: *Die Moldau*). Die Erfüllung, der Höhepunkt lässt noch auf sich warten: zur Zeit der französischen Impressionisten (Maler und Musiker) wird die bisherig verborgene Form des Wassers offenbar, die reiche, bis dahin nie geahnte Welt der Reflexionen, winzigen Regungen oder sogar sprühenden Glanze.

An diesem Punkt knüpft sich Liszt als vorgeschießenes Kettenglied in die Geschichte an, nicht nur durch seine literarischen Kommentare, sondern auch durch sein Musikwerk: "die Stücke auch ihrem Stil gemäß sind die frühen

<sup>2</sup> *Zongoramuzsika kalauz* (Klaviermusikführer), Musikverlag, Budapest, 1976.

<sup>3</sup> Hamburger, Klára, *Liszt Ferenc zenéje* (Franz Liszts Musik), Verlag Balassi, Budapest, 2010.

<sup>4</sup> ebendort

Vertreter des musikalischen Preimpressionismus, ungefähr gleichzeitig mit den ersten preimpressionistischen Gemälden von William Turner (1775-1851) – notiert Klara Hamburger über die Stücke des ersten Teils des erwähnten Zyklus.<sup>5</sup>

Obwohl es über die Natur handelt, genauer gesagt über das musikalische Gießen der Gefühle, die durch das visuelle Erlebnis in Bewegung gesetzt worden waren, doch bei Liszt bleibt die literarische Übertragung auch nicht weg. Bei *Am Wallenstadt-See* eine Einzelheit des Byrons Versepos *Child Harolds Pilgerfahrt*, bei *Am Rande einer Quelle* einige Zeilen des Schillers Gedichts *Der Flüchtling* können wir als Motto am Anfang jeder Partitur in englischer, französischer oder deutscher Originalsprache lesen.

Französischer Titel – englisches Zitat

**Au lac de Wallenstadt**

*...thy contrasted lake*

*With the wild world I dwell in, is a thing*

*Witch warns me, with its stillness, to forsake*

*Earth's troubled waters for a purer spring.*

(Byron)

Französischer Titel – deutsches Zitat

**Au bord d'une source**

*In säulender Kühle*

*Beginnen die Spiele*

*Der jungen Natur.*

(Schiller)

Die zwei Klavierstücke werden durch eine, in einer vom Autor übernommen (1855 erschienenen) überarbeiteten Version, nachträglich komponierte *Pastorale* getrennt (oder verbunden? – eine Frage des Standpunktes). Gemeinschaftlich ist die *As-dur* Grundtonalität, welche in Liszts Musik im allgemeinen mit Stillstand in Verbindung kommt (John Ogdons Bemerkung<sup>6</sup>), aber oft knüpft sie sich auch ans Liebesthema (Alan Walker bringt als Beweis die zwei *Liebesträume* und den *Gretchen* Satz der *Faust-Symphonie*<sup>7</sup>). Auch ihre Metren sind verwandt: achtel grundpulsierende, ternäre Einteilung, und zwar werden alle beide von ständig in Bewegung stehenden Wellenformeln dominiert, beim *See* ist die Orgelpunkt-Lösung häufig, bei *Am Rande einer Quelle* wird die flackernde Wirkung durch die romantische Wiederschöpfung der mit vielen Handkreuzungen assoziierten scarlattischen Webmethode erreicht (letztere Bemerkung gehört John Ogdon).

<sup>5</sup> Hamburger, Klára, *Liszt Ferenc zenéje* (Franz Liszts Musik), Verlag Balassi, Budapest, 2010.

<sup>6</sup> *Zongoramuzsika kalauz* (Klaviermusikführer), Musikverlag, Budapest, 1976.

<sup>7</sup> Walker, Alan, *Liszt Ferenc* (Franz Liszt), 2. Band, Musikverlag, Budapest, 1994.

Die Monothematik, die fein nuancierte Variation-Bearbeitung ist für beide gleichzeitig gültig. Die harmonische Komponente der Stimmung, Klänge und Farbe erreicht er oft die fremden Töne in Akkord schmelzend. Unvernachlässigbar sind in der Schöpfung der eigentümlicher Farbe die klar folgbaren enharmonischen Modulationen, die Richtung der Tonartänderung (z.B. bei *Am Rande einer Quelle* *As-dur—H-dur—B-dur* sowie *As-dur—E-dur—Es-dur*), oder sogar die Verwendung alterierter Akkorde (z.B. am Ende des Mittelteils des *Wallenstadt-Sees*, den Rückkehr sicherndes übermäßiges Terzquart,

### Beispiel Nr. 1

beziehungsweise der ähnliche Teil, der dem Rückkehr folgt, wo über dem tonischen Orgelpunkt eine Umkehrung des übermäßigen Quintsextakkords als Wechselakkord gehört wird).

### Beispiel Nr. 2

Chronologisch tritt der *Gondoliera* des Zyklus *Venezia e Napoli* auf. Es scheint die diskutierte thematische Verbindung vielleicht indirekt und nicht direkt zu sein. Seine Anwesenheit ist in Liszts Werk nicht einzigartig, weil die zwei *Trauer gondeln* einen besonders interessanten "Fleck" der späten Werke bilden, nicht unbedeutend ist auch die Heraufbeschwörung der grundsätzlich romantischen Darstellung des venezianischen Wasser-Erlebnisses. Die Schaukelbewegung einer entspannt gestimmten Barcarolle, mit virtuoson kadenztypischen Passagen verknüpften Verarbeitungsvarianten – in der letzten mit Tremolo und mit im hohen Register treibender pentatonischer Wellen – und Trille-Begleitung – sind die Eigenarten eines solches Stückes, in dem das literarische Motto durch das Nennen der Abstammung der Hauptmelodie ersetzt wird: *La Biondina in Gondoletto – Canzone del Cavaliere Peruchini*, nämlich Die Blonde in der Gondel – Der Gesang des Ritters Peruchini.

Die erste Version des Zyklus *Venedig und Neapel* wurde 1840 gefertigt und 1859 überarbeitet. Als er wieder "an die Gondel rührte" – unbestreitbar nach einer langen Zeit, nicht als ein dreißig- oder neunundvierzigjähriger Mann, sondern 1882 beziehungsweise 1885, ein über siebzigjähriger Meister – sein Stil zeigt eine andere Richtung: so zum Beispiel seine Melodiewelt wird kahl, die einst blühenden Ziergirlanden vermindern sich um das Minimum, und er macht Versuche mit solchen Klängen, Verkettungen, die er dem Nachwelt nachlässt, ohne eine Anerkennung von seinem eigenen Zeitalter zu erwarten. Bei unserem Thema bleibend, was könnte dies besser beweisen als die Tatsache, dass beispielesweise auch die erste von den zwei *Trauer gondeln* – mit vielen anderen, in ihrer Nachbarschaft geschaffenen Werken zusammen – im Leben des Komponisten unveröffentlicht blieb. Im Gedanken beschäftigte sich Liszt doch selbst mit ihnen auch nachdem sie geschrieben oder ihre ersten Versionen aufs Papier geworfen worden waren. Denn von dieser erwähnten *ersten Trauer gondel* berichtet er so in einem Brief: "Als eine Intuition, diese Elegie habe ich vor sechs Wochen vor Wagners Tod in Venedig geschrieben".<sup>8</sup>

Also die Stadt, die einst mit ihrer einschmeichelnden Melodie des *Gondoliere* den Komponisten zum Schaffen lockte, führte ihn jetzt Elegien zu schreiben. In seinem Brief aus dieser Zeit spricht er so von diesem Innenzwang: "In meinem Gehirn pulsieren die Ruderblätter-Bewegungen einer Trauer gondel. Ich versuchte sie zu beschreiben, und sollte ich sie zweimal wiederdefinieren, von dem dann neuere trauervolle Dinge in meinem Sinn entstanden, und ich wollte es, wollte es nicht, musste ich das Kritzen des Notenpapiers fortsetzen, alles andere beiseite lassend".<sup>9</sup>

Die Struktur und den symbolischen Sinn verbergende Wogen-Motivik der Werke sind berufen nicht nur zur Veranschaulichung der venezianischen Umwelt zu dienen, sondern widerspiegeln die Gefühle eines Trauer gondel-Betrachters. Es gilt nicht von einer echten Szene, die Gedanken gleiten auf den Gegenden der Seele – stellte Adrienne Kaczmarczyk 1997 in ihrem Radio-Vortrag fest.<sup>10</sup> Weiter weist sie darauf hin, als ob die Richtung der komponistischen Inspiration umgekehrt wäre, weil damals die Erinnerungen, die er während der Wallfahrt durch die Schweiz und Italien erlebt hatte, starteten den Schaffungsprozess, jetzt die von innen hervorquellende Musik assoziiert sich mit den Bildern der Außenwelt.<sup>11</sup> Liszt selbst erklärt dies so: "Ich trage in meinem Herzen eine tiefe Trauer, die hier und da in Tönen ausbrechen muss."<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Liszt: *Klavierwerke, Einzelne Charakterstücke II* (Vorwort), Editio Musica Budapest, 1978.

<sup>9</sup> Kaczmarczyk, Adrienne, *Liszt Ferenc: Gyász gondola I-II* (Trauer gondel I-II), A hét zeneműve – sorozat (Das Werk der Woche – Serie), 1997.

<sup>10</sup> ebendort

<sup>11</sup> Kaczmarczyk, Adrienne, *Liszt Ferenc: Gyász gondola I-II* (Trauer gondel I-II), A hét zeneműve – sorozat (Das Werk der Woche – Serie), 1997.

<sup>12</sup> ebendort

Als Begleiter der über die späten Liszt-Werke meditierenden Klavierkünstlerin Erzsébet Tusa staunen wir darüber: was für eine prächtige Legierung der Natur und gleichzeitig der Seele dies ist, dieselbe Musik kann als Darstellung der Außen- und Innenwelt, als Vorschleier des Impressionismus und Expressionismus bewertet werden.<sup>13</sup>

In der *zweiten Trauergondel* sind die verminderten und übermäßigen Dreiklänge, die chromatisch absteigenden formteilweisen Wiederholungen, die Verweise, die Wagners Musik betreffen, alle sind Ausdrücke der Traurigkeit, des stillen Schmerzens, die durch Vergänglichkeit, Tod verursacht worden waren. In lisztischer Vision nimmt die Wasserbewegung eine andere Form an:

- in der Einführung (ihr Grund - verminderter Dreiklang)

### Beispiel Nr. 3

- als Begleitung des Hauptthemas (Auflösung des übermäßigen Dreiklangs auf *f-moll*, deren schmerzhaftes Klangfarbe durch die Anwesenheit des *Des* Tons markiert wird)

### Beispiel Nr. 4

- im Mittelteil, dessen dur-moll Verdunkelung in einem *dolente* Wellenschlag unterstützt wird

### Beispiel Nr. 5

<sup>13</sup> Tusa, Erzsébet, *A Pianist's Meditations on Liszt's Late Work*, Verlag Akkord, Budapest, 2000.

- den Höhepunkt bedeutender *appassionato* Thematik (wo er schon mit repetierenden oder ökonomisch bewegenden Akkorden arbeitet)

**Beispiel Nr. 6**



Unbedingt müssen wir erwähnen: alles konzentriert sich auf eine schwere Akkordreihe in Halbwertlänge, damit „die kosmische Einsamkeit“ in einer absoluten Monodie ein Ende findet, was ins „Geheimnis der unendlichen Stille“ führt (die Ausdrücke sind von Erzsébet Tusa geliehen).<sup>14</sup>

Nach der Ausweitung, die die Gondeln betrifft, die Chronologie in Liszts Klaviermusik richtigholpernd, bietet sich die im Jahre 1863 geschriebene *E-dur Legende (Der heilige Franziskus von Paola über die Wogen schreitend)* an. Auf Grund der Giuseppe Miscimaras Worte – der die Wunder in seinem Buch beschrieben hat – und des Steinles Gemäldes schafft der Komponist ein solches dramatisches Musikwerk, unter dessen majestätischem Thema, das das Ganze dominiert, werden die immer stürmischer gewordenen Wellen von starker Plastizität, die verschiedensten Formen annehmend dargestellt: Oktav-Tremolo, chromatisch oder diatonisch auf- und absteigende Skalen, Doppelpassagen, aufbrechende Akkordreihen, Akkordzerteilungen und Läufe, mit Tripelanschlag-*stringendo* verschärften Wasserruschen usw.

Man kann beobachten, dass das Thema explizit religiös ist, das Wasser eher als externer Faktor zugegen ist: darauf wird gebaut, zu ihm im Gegensatz schärft sich das Selbstvertrauen, die feste Glaube ausstrahlende Gestalt des Heiligen.

Anderes Bild, andere Mentalität entdecken wir in *Wasserspiele der Villa d'Este*. Denn die Betrachtung, die durch visuelle Erlebnisse induzierten Eindrücke verbergen, umarmen im „Kernstück“ eine religiöse Botschaft. Diese Dualität, im Gegensatz treffende Einheit wird so poetisch von György Czifony in seiner Schrift *Drei Liszt-Motive* abgefasst.

<sup>14</sup> Tusa, Erzsébet, *A Pianist's Meditations on Liszt's Late Work*, Verlag Akkord, Budapest, 2000.

“Der unermüdliche Schwung der Ruhe wird erbaut, stürzt in der Springbrunnenart, die Dynamik der Monotonie lebt, in ihr rauscht die Stille. Als Rosenkrantz flüsternde Nonnenstimme, sanfte Kraft, geduldiger Flug, Schwung in der Regungslosigkeit. Ununtergebrochene Neugeburt: eine glückliche, lebhaft Erwartung.”<sup>15</sup>

Bevor wir die wichtigsten Mittel der Musiksprache zu erforschen beginnen, unterstreichen wir noch einmal die inhaltliche Füllung, zitierend in diesem Fall einen Gedanken aus der 1958 Audioaufnahme von Antal Molnár:

“Liszt ist einer der ersten, der den Impressionisten vorangeht: aus den zappeligen, reizvollen, Kling-klang-Spielen der Naturerscheinungen webt er eine muntere musikalische Bildserie. Aber in ihm führt die Impression – der Eindruck – nicht zu einer augenblicklichen Stimmungszauberkeit. Das spielhafte Erlebnis greift sein Nervensystem immer tiefer und tiefer, und er versinkt darin, als ob ein Echo seiner eigenen Seele in der Plauderei der Elemente entstände. Hinter dem Wasservorhang der Brunnen ertönt mit regenböiglichem Glanz eine Vesper, und mit ihrem Gesang durch- und durchdringt die in den abergläubischen Strahlen badende Welt.“<sup>16</sup>

Betreffend der Schaffensumstände möchte ich wenigstens daran erinnern, dass das 1877 komponierte Werk, als musikalisches Produkt der lisztischen Kontemplation, aus den Wundern des im terrassenförmigen Renaissance-Park der Villa d’Este in der Stadt Tivoli, bei Rom, befindlichen Springbrunnens “herauswuchs”. Unter den späten dunkel grundtönigen Trauermusiken, Visionen, ist das eine lichtige Insel, ein heiterer Fleck, nicht nur was die Thematik, die Stimmung der Musik betrifft, aber in ihm kehrt auch die ehemalige virtuose Klavierhandhabung zurück. Die Virtuosität nimmt aber eine umgedeutete Form an; die Tonfarbe wird zu einem organisatorischen Hauptprinzip, aber über die religiöse Durchdringung haben wir schon früher gesprochen.

Da gibt es einige der musikalischen Lösungen:

- die Vision lässt sich eine freie Phantasieform vermuten, ihre eindringliche Analyse bezeugt aber eine Planmäßigkeit.
- seine *Fis-dur* Grundtonart akzentuiert mit dem reichlichen Gebrauch der schwarzen Tasten die poetische Stimmung.
- vielleicht aus derselben Art können auch die pentatonischen Melodiewendungen abgeleitet werden.
- neben welchen die Ganzton-Reihe, und meistens in Terz-Türmen organisierender melodisch-harmonischer Bau charakterisiert die Klängewelt des Werkes.

---

<sup>15</sup> Czigány, György, *Három Liszt-motívum* (Drei Liszt-Motive), <http://dunaturkor.fw.hu/022.htm>

<sup>16</sup> Molnár, Antal, *Népszerű zeneesztétika* (Volkstümliche Musikästhetik), Széchenyi Irodalmi és Művészeti RT, 1940.



- das Verdienst gehört der ungarischen Liszt-Expertin, Klara Hamburger, die die Anwesenheit des Wagnerischen *Rheingold-Motivs* entdeckt hat (am Ende des ersten Formabschnitts), hervorhebend dessen spezifische lisztische Harmonisierung.
- schließlich würde ich anmerken, dass dieses Werk, natürlich mit vollem Recht, mit den 1901 von dem jungen Ravel komponierten *Wasserspielen* verglichen wird, gleichzeitig bemerkend die abweichende Wahl der beiden Komponisten, was das Motto, den in der Partitur zitierten Text betrifft: Ravel lässt uns mit dem Henri de Régniers Vers an den heidnischen Flussgott erinnern, indem wir in der Mitte des Liszt-Werks die Worte des Evangeliums von Johannes lesen können: "...sondern jenes Wasser, das ich ihm geben werde, wird in ihm ein Wasserquell, der fortströmt ins ewige Leben." In den einzelnen musikalischen Lösungen reimt aber besser auf dieses Liszt-Werk Ravels Klavierstück *Ondine*, wie es Tamás Vásáry in einem am Klavier gehaltenen Vortrag so großartig erwies, die zwei Teile ineinander schmelzend, nacheinander spielend.

-----

Was ist noch übriggeblieben bis zum vollkommenen Durchziehung der ausgewählten Thema?

Wir könnten beispielerweise die *Lorelei* von den Klavierversionen der eigenen Lieder des Komponisten hervorheben, aber in dieser treffen wir nur für eine kurze Episode das stürmische Rheinwasser, hier kommt etwas anderes in Vordergrund.

Auch die Klavierumschriften könnten in die Rede kommen, aber in jenen ist der musikalische Stoff des Komponisten der ursprünglichen Version bestimmend, die lisztische Beitragung muss aber nicht aus dem Standpunkt der Thematik untersucht werden.

Zum Schluss erlauben Sie mir für einen Augenblick, die Rahmen erweiternd, auf die Gebiete der orchestralen Gattungen zu verirren, und ich tue es darum, weil wir einen Zusammenhang zwischen dem zum letzten Mal in Augenschein genommenen Werk und dem von der Villa d'Este inspirierten Meisterwerk sehen können.

Das Meeresrauschen in Liszts erster Symphonischen Dichtung: *Was man auf dem Berge hört* ist kein onomatopöisches Verfahren, sondern viel eher die Stimme des Meeres der Ewigkeit, wie sie auch aus den inspirierenden Versen von Victor Hugo herausklingt.

Vom Meer die eine; Ruhmes-Glückslied!  
 Die Wogen sprachen also zu einander;  
 Die and're hob von unserer Erde sich,  
 Sie war voll Trauer—das Geräusch der Menschen;  
 (Übersetzung von Patrick Blancks)

Interessant und erwägend ist in diesem Zusammenhang die im Thema *Franz Liszt und die Natur* abgeseigte Feststellung von Mihály Szili sowie von István Szili, der nach es nicht über die Illustration des Wassers handelt, sondern über ein Lebensgefühl, weil: die Natur gleichgültig gegen die Menschenqual ist; der Mensch ist jener, der sich mit seinem Schicksal (und wir fühlen es schon so: mit der Natur – wenn Sie möchten mit Gott – auch) versöhnen muss.<sup>17</sup>

Ins Deutsch übersetzt von Zsuzsánna Major

## BIBLIOGRAPHIE

- \*\*\*, *Liszt Klavierwerke, Einzelne Charakterstücke II* (Vorwort), Editio Musica Budapest, 1978.
- \*\*\*, *Zongoramuzsika kalauz* (Klaviermusikführer), Musikverlag, Budapest, 1976.
- Czigány, György, *Három Liszt-motívum* (Drei Liszt-Motive), <http://dunaturkor.fw.hu /022.htm>
- Hamburger, Klára, *Liszt Ferenc zenéje* (Franz Liszts Musik), Verlag Balassi, Budapest, 2010.
- Kaczmarczyk, Adrienne, *Liszt Ferenc: Gyászgondola I-II* (Trauergondel I-II), A hét zeneműve – sorozat (Das Werk der Woche – Serie), 1997.
- Molnár, Antal, *Népszerű zeneesztétika* (Volkstümliche Musikästhetik), Széchenyi Irodalmi és Művészeti RT, 1940.
- Szili, Mihály und Szili, István, *Liszt Ferenc és a természet* (Franz Liszt und die Natur), *Természet világa* (Die Naturwelt), 142. Jahrgang, no.7, juli 2011.
- Tusa, Erzsébet, *A Pianist's Meditations on Liszt's Late Work*, Verlag Akkord, Budapest, 2000.
- Walker, Alan, *Liszt Ferenc* (Franz Liszt), 2. Band, Musikverlag, Budapest, 1994.

---

<sup>17</sup> Szili, Mihály und Szili, István, *Liszt Ferenc és a természet* (Franz Liszt und die Natur), *Természet világa* (Die Naturwelt), 142. Jahrgang, no.7, juli 2011.