

PREFAZIONE

Ben volentieri, su cortese invito, sono chiamato ad introdurre il lettore su questo prezioso saggio che, lasciando la parola all'Autore, fa centro su "una personalità unica e ricca, con un'inquietudine intellettuale e una capacità visionaria che rimasero vive durante tutta la sua vita". E davvero una figura così composita e infine in evoluzione *coerente* come quella di Franz Liszt, artista a tutto tondo (compositore, strumentista, uomo di cultura sinceramente liberale), si coglie qui con pienezza dietro l'analisi di un tracciato di composizioni e loro differenti versioni. L'arco spazia dal *De Profundis* strumentale con pianoforte concertante del 1834 (incompiuto per poche battute), al *Totentanz* (per pianoforte e grande orchestra, 1853/1865) sino al tardo e distillato *Salmo 129* del 1883 per contralto e organo o pianoforte. Tutte ci rimandano ad un aspetto onnipresente della poetica musicale dell'artista, quell'*ethos* e sostanza religiosa che sono alla base di una tensione verso Dio già presente, come scopriremo, nel Liszt diciassettenne.

Conosco Pier Carmine Garzillo da molti anni, avendolo avuto con soddisfazione allievo, dalla sua prima gioventù, nella mia classe di Lettura della partitura al Conservatorio di musica di Avellino. Egli, conoscendo e praticando da eccellente pianista (proprio attraverso tale musica) quel virtuosismo "trascendentale" che però supera il dato stesso e vira verso un opposto anti-virtuosismo, è perfettamente a proprio agio nell'esaminare la sostanza "trascendente" di Franz Liszt. In più, la costante e crescente "intelligenza" (cioè comprensione) della scrittura musicale di cui sono testimone lo pongono, oggi che lo ritrovo colto studioso, in posizione vantaggiosa, con i felici risultati che il lettore sperimenterà di persona.

E in questo saggio, che è anche prezioso compendio bibliografico della letteratura antica e recente "intorno a Liszt", Pier Carmine Garzillo coglie con originalità di tratto *l'errare* della figura dell'artista – vicino, tra gli altri, a Heine, Chopin, Paganini, Berlioz, Lamennais, per citarne solo alcuni – trasformando lo spunto della ricerca in un affascinante viaggio dell'uomo Liszt nella storia e nel suo contesto etico-filosofico. Ma insieme ci indica la perenne tematica di mutazione e "trasformazione" di colui che ebbe a definirsi "mezzo zingaro e mezzo francescano", e quella complessa ricerca di redenzione "da sé stesso" attraverso *l'amore* (terreno e spirituale, verso il prossimo e verso Dio) nella continua battaglia contro il proprio orgoglio, il dubbio, la disperazione dell'anima. Per ogni dove, la sostanza musicale delle composizioni di Liszt si rivestirà del diabolico e dell'ascetico, del

peccato e della redenzione da esso, dell'orrido e del celestiale, in una linea parabolica *ascendente* verso il puro e il sacro, dagli albori della carriera sino ai suoi ultimi esiti.

Già nel 1834, sotto gli influssi della cultura rivoluzionaria francese, del sansimonismo e dell'abate Lamennais, Liszt scrive: «Sono passati gli dei, sono passati i re, ma Dio rimane in eterno»; e ai musicisti: «L'Arte che trattate è santa, e voi dovete essere santi com'essa, se volete esserne sacerdoti». Non c'è contraddizione tra la musica “del popolo e per il popolo” e la musica che sia intermediaria tra il popolo e Dio. Nello stesso anno – sotto l'influenza, in particolare, della *Symphonie fantastique* di Berlioz – egli tenterà la composizione di un ampio brano, quel *De Profundis, Psaume instrumental pour l'Orchestre et Piano principal* che per poche battute rimase incompleto. Nell'attenta disamina di tale brano l'Autore ci narra di rinnovata tecnica compositiva della trasformazione tematica e di evidente intento programmatico, con “un percorso ascendente del penitente dall'invocazione alla redenzione” che si svela attraverso preziosi “segnî” musicali e affascinanti giustapposizioni armoniche. Poi nel 1835, a Basilea, Liszt rimane affascinato da un ciclo di xilografie di Hans Holbein del XVI secolo, detto *Der Todtentanz*, contenente, con l'illustrazione di un macabro manipolo di scheletri, la rappresentazione della Morte che verrà per tutti i viventi. Tale allegoria in 52 quadri si presenta con variazioni, poiché gli scheletri si mostrano a persone di ogni classe sino all'illustrazione finale del Giudizio Universale.

Quanto forte sia stata questa suggestione, unita ad altre (di cui troverete puntuale menzione nel saggio) per il compositore, e quanto essa abbia attecchito e “abitato” nella mente di Liszt, è davvero materia che Pier Carmine Garzillo qui ci presenta con organico discorso che spesso si apparenta con i tratti della narrazione gialla. Perciò è davvero affascinante, per il lettore, scoprire come si giunga alla misteriosa trasformazione dell'opera, dalla revisione del 1853 alla versione del 1865, con la sparizione del positivo *De profundis*, con la sua piana, salvifica atmosfera liturgica, a favore del negativo *Dies Irae*. Nel lavoro definitivo, denominato *Totentanz - Paraphrase über Dies Irae für Piano und Orchester*, la “terribile” sequenza liturgica è variata, trasformata in un nuovo tema che serve da base ad un gruppo di ulteriori variazioni, fino alla cadenza finale in cui tale forza spaventosa vive sino alla fine del brano. Nelle stesse parole dell'Autore, «Liszt perfeziona la struttura del tema con variazioni [...] ricalcando musicalmente quello che Holbein fa con le sue xilografie [...] solo la Morte, con il suo esercito di scheletri, sembra dominare il mondo». Un'opera dunque oscura, con un'interpretazione programmatica criptica, e, ancor più, misterica; un autentico scrigno di in-

confessati e mai espressi segreti, giacché il compositore stesso non volle mai dare esecuzione alla prima versione; salvo poi faticosamente acconsentire, dietro richiesta di suo genero Hans von Bulow, ad una ripresa/modifica della stesura ma senza volerne la pubblicazione. La cosa in seguito, fortunatamente per noi (potendone godere i tardi frutti), andò diversamente. Proprio qui, in una piccola cadenza del pianoforte, Pier Carmine Garzillo, con le parole dello stesso compositore, indica esserci il motivo iniziale del corale gregoriano *Crux fidelis*, un frammento, in tale precipizio umano, della speranza dell'accoglienza presso Dio della caducità dell'uomo. Una luce che riappare, sia pure per un attimo, e che resta testimonianza della fede nella religione di Cristo dell'uomo Liszt (che pochi mesi dopo prenderà gli ordini religiosi minori) e della sua umiltà, la quale è *inversamente* proporzionale alla sua incommensurabile statura di artista. Quell'umiltà che gli faceva affermare nel 1860, nel testamento all'adorata Carolyne Wittgenstein, sua compagna di molti anni: «Avrei voluto possedere un genio immenso per cantare in accordi sublimi questa sublime anima. Ahimè! A mala pena sono giunto a balbettare poche note sparse che già il vento disperde».

Nel saggio, infine, viene preso in esame l'aspetto posteriore dell'abate Liszt, la sua appassionata ricerca di un'identità liturgica "cattolica" attraverso la composizione (come nel *Salmo vocale 129* per contralto e organo o pianoforte del 1883, sullo stesso testo del giovanile *De profundis* strumentale del 1834), frutto dello studio dei modelli antichi e soprattutto di Palestrina. Nelle parole dell'Autore, che ben rende l'idea della nuova poetica mistica e trasfigurante dell'artista, «il ritorno al passato si proietta verso il futuro, verso un nuovo impiego della modalità e del recitativo, con coraggiosi cromatismi e numerose sperimentazioni timbriche». Il lettore viene accompagnato verso nuove audacie armoniche, e «procedimenti musicali inconsueti e rivoluzionari». Ben dimostrando quanto, al termine della sua esistenza terrena, e proprio nella relativa semplicità dell'impianto compositivo, Liszt raggiunga inimmaginabili traguardi e non smentisca la propria sete verso la ricerca e l'avvenire di una nuova musica; interiorizzando contemporaneamente la perdurante idea della morte, viatico ora della prossima e, nelle sue stesse parole, *nuova* vita.

GIUSEPPE DE FUSCO

1. A SENTIMENTAL JOURNEY¹

Any serious study of Liszt must search for the unity that underlies his varied output. Clearly this unit is not simply musical... it must be psychological².

“La mia vita è stata soltanto un lungo errare del sentimento d’amore”³: così il grande compositore ungherese confessa il suo intenso e tormentato stato d’animo alla donna amata. Parole queste, portate alla luce e originalmente interpretate da Rossana Dalmonte⁴, che offrono una chiave di lettura fondamentale del complesso e affascinante mondo interiore di Franz Liszt⁵. L’interpretazione dell’insigne studiosa parte da un’analisi letterale della frase, considerando, prima di tutto, il verbo sostantivato errare, inteso sia come “viaggio” che come “errore”.

Proprio il viaggio metaforico, e non, nella vita del compositore, è *trait d’union*, elemento costante, da cui non può prescindere chi rimane fortemente convinto di una sua estrema coerenza intellettuale e affettiva, e ritiene infondate e pretenziose le accuse di contraddittorietà e antinomia mosse al compositore da alcuni critici musicali, trascurando la naturale complessità del suo animo romantico. Ne sono esempio, seppur dettate da una profonda ammirazione, le seguenti osservazioni di Joseph Louis d’Ortigue⁶, Ferdinand Gregorovius⁷ e Heinrich Heine⁸:

1. Riferimento all’omonimo romanzo di Laurence Sterne, in cui è l’io viaggiatore ad essere il protagonista assoluto della scena, e non gli usi e i costumi relativi alle terre visitate. Parallelamente, si vuole qui investigare il profilo psichico-artistico di Franz Liszt.

2. MERRICK, Paul. *Revolution and Religion in the Music of Liszt*. Londra: Cambridge University Press, 1987, p. 296.

3. Dalla lettera scritta l’8 febbraio 1861 e dalla lettera scritta il primo dicembre 1877, entrambe indirizzate alla principessa Carolyne Sayn-Wittgenstein (trad. italiana di Rossana Dalmonte). Una raccolta molto ricca di lettere, in lingua tedesca, può essere consultata in LA MARA (ed.). *Franz Liszt Briefe*, 8 voll. Lipsia: Breitkopf und Härtel, 1893-1905 (in particolare V, 129 – VII, 207).

4. Rossana Dalmonte è presidente della Fondazione Istituto Liszt ONLUS, Membro dell’European Analytical Association, Membro dell’International Society for Music Education (ISME) e Membro della Società Italiana di Musicologia (SIdM).

5. Cfr. DALMONTE, Rossana. *Franz Liszt: la vita, l’opera, i testi musicati*. Milano: Feltrinelli, 1983, pp. 88-89.

6. Joseph Louis d’Ortigue (1802-1866). Musicologo, critico e compositore francese, redattore del *Journal des débats*, della *Revue et Gazette Musicale de Paris* e direttore di *Le Ménestrel*.

7. Ferdinand Gregorovius (1821-1891). Storico e medievalista tedesco, famoso per i suoi studi sulla Roma medievale e per i resoconti dei suoi viaggi in Italia tra il 1856 e il 1877.

8. Heinrich Heine (1797-1856). Scrittore tedesco, da ricordare qui per il suo contatto con

A lato del suo proprio io, del suo vero io, egli vide drizzarsi come un sinistro genio, un io usurpatore del primo, una potenza misteriosa e malvagia che lo rendeva servo e lo dominava. Così, quand'egli si rimproverava con un ghigno sardonico d'aver creduto in Dio, quando si faceva beffe della religione, dell'amore, della libertà, dell'arte, non era lui, che rideva a questo modo, ma l'altro⁹.

Si dice che tutto sia arso, in lui, e solo le mura esterne rimangano, onde guizza fuori sibilando una piccola fiamma spettrale... Ora porta la tonaca da abate e ha l'aria serena e contenta... Ieri l'ho veduto scendere da una carrozza pubblica, col mantello nero di seta che gli ondeggiava alle spalle, ironicamente. Mefistofele travestito da abate¹⁰.

Per lungo tempo credette nella concezione sociale Sansimoniana, poi gli annebbiarono l'intelletto le idee spiritualistiche o piuttosto vaporizzate di Ballanche. Ora si esalta per la dottrina repubblicano-cattolica di un Lamennais che ha inalberato il cappuccio giacobino sulla croce... Il cielo sa in quale "box" spirituale troverà il prossimo cavallo da inforcare!¹¹

In risposta alle parole di Heine, Liszt scrive:

Amico mio, credetemi, bando alle accuse di versatilità, bando alle recriminazioni: il secolo è malato e siamo tutti ammalati con lui. Considerate poi che il povero musicista ha ancora una responsabilità meno pesante, perché colui che non tiene la penna in mano e non porta la spada può abbandonarsi senza troppi rimorsi alle sue curiosità intellettuali e volgere lo sguardo ovunque egli creda di scorgere la luce¹².

È proprio la ricerca della *luce*, ricerca carica di speranze più volte disattese e di sogni non sempre realizzati – da qui forse *l'errore* –, l'unico potente impulso dell'anima che muove, senza soluzione di continuità e senza alcuna contraddizione, seppure in una sorta di ingenua incoscienza, la vita

gli intellettuali francesi del sansimonismo e con Karl Marx. Liszt compose alcuni *Lieder* su poesie di Heine, come la famosissima *Loreley*.

9. D'ORTIGUE, Joseph Louis. *Franz Listz* (sic), in *Revue et Gazette Musicale de Paris*, con data 14 giugno 1835 (trad. italiana di Piero Rattalino).

10. Considerazione di Ferdinand Gregorovius estratta da TIBALDI CHIESA, Mary. *Vita romantica di Liszt*. Milano: Treves, 1937, pp. 334-335.

11. HEINE, Heinrich. *Divagazioni musicali*. Torino: F.lli Bocca, 1928, p. 49.

12. Dalla lettera scritta il 15 aprile 1838 a Venezia e indirizzata a Heinrich Heine (trad. italiana di Raoul Meloncelli) in LISZT, Franz. *Divagazioni di un musicista romantico*. Roma: Salerno Editrice, 1979, pp. 137-138.

intera, la mente e il cuore di Liszt. Rossana Dalmonte parla di aspetti più nascosti della sua personalità che costituiscono la *demonicità* del musicista, vittima di una tensione dolorosa verso uno stato di quiete mai raggiunto ma sempre faticosamente perseguito¹³. Comunque, senza dubbio, il compositore ungherese esce da questa situazione come «la magnífica encarnación del hombre demiurgo»¹⁴. Le sue contraddizioni risultano, quindi, feconde e altro non sono che distinte rappresentazioni di una personalità unica e ricca, con un'inquietudine intellettuale e una capacità visionaria che rimasero vive durante tutta la sua vita e che influenzarono – consciamente e inconsciamente – anche le sue opere musicali. Di fatto:

Los distintos aspectos de su personalidad se reflejan naturalmente en los tan diferentes tipos de música que ha escrito. Usaba un bastón en el que estaban talladas las cabezas de San Francisco de Asís, Margarita y Mefistófeles: todo un símbolo de su anhelo de significado espiritual y ético en la vida, amor y respeto por las mujeres, y cinismo diabólico¹⁵.

Significativo è anche, a tal proposito, un aneddoto citato da Jean Chantavoine¹⁶, col quale si rende noto che, terminato uno dei suoi concerti a Praga nel 1840, il pubblico gli chiese di eseguire la sua celebre trascrizione dell'*Ave Maria* di Schubert. Liszt, ignorando la richiesta, decise di suonare l'*Hexameron* e il *Galop chromatique*. Nel corso dell'esecuzione, tuttavia, mostrandosi pentito, con un passaggio rapido ed elegante, trasformò il *Galop* nella sua – si potrebbe osar dire – antitesi, ovvero l'*Ave Maria* tanto desiderata.

In un certo senso, vi è tutto Liszt in questo passaggio dal *Galop chromatique* all'*Ave Maria*; ed a chi intraprendesse a raccontare e a spiegare la sua vita occorrerebbe una virtuosità simile alla sua per destreggiarsi così abilmente con transizioni fra le sue avventure romantiche e la sua entrata nell'Ordine. Ma nessuno vi riuscirebbe: il fascino della sua personalità sta appunto nella disinvoltura con cui lui solo poteva passare da un *Galop* a un'*Ave Maria* senza durezza nelle modulazioni e senza note false¹⁷.

13. Cfr. DALMONTE, Rossana. *Op. cit.*, nota 5, p. 70.

14. SCHWAB, Françoise. *Prólogo a JANKÉLÉVITCH, Vladimir. Liszt: Rapsodia e improvisación*. Barcellona: Alpha Decay, 2014, p. 9.

15. SEARLE, Humphrey. *Liszt*. Barcellona: Muchnik Editores, 1987, p. 113.

16. Jean Chantavoine (1877-1952). Musicologo francese, pubblicò diversi studi sulla musica romantica e biografie di Beethoven, Liszt, Saint-Saëns e Mozart.

17. CHANTAVOINE, Jean in ROSTAND, Claude. *Liszt*. Verona: Mondadori, 1961, p. 71.

Si avverte da queste parole l'esistenza di un filo conduttore che lega tra loro gli aspetti più diversi della sua personalità e le sue più svariate esperienze. Si tratta proprio del *lungo errare* di Liszt, attraverso le incertezze, il tormento, il dissidio interiore e la conseguente volontà di auto-superarsi. Anche lui compie il suo *grand tour* tra le nazioni occidentali, proprio dello spirito romantico inquieto, dell'artista e del *wanderer* desideroso di pace nella contemplazione delle bellezze della natura e dell'arte, ansioso di incrementare il suo bagaglio culturale, di vivere nuove esperienze, di provare nuove emozioni, di rispondere ai suoi dubbi, di risolvere – almeno temporaneamente – quel disagio esistenziale che lo tormentava. Riguardo al viaggio fisico e meta-fisico del compositore cosmopolita, il filosofo Vladimir Jankélévitch¹⁸ scrive:

Explorador de la diversidad europea, Liszt es el Colón y el Magallanes de un periplo musical alrededor de las naciones. El espíritu de libertad necesita, para respirar, todos los paisajes, todos los decorados, todos los climas del espacio¹⁹.

Il suo è anche un viaggio nella religione²⁰, fra le opposte tendenze del suo spirito «mezzo zingaro e mezzo francescano»²¹. La religiosità presente in Liszt ha profonde radici nel suo modo di concepire l'esistenza: la vita mondana è molto importante, però è solamente parte di un percorso che termina con l'apertura delle porte dell'infinito, patria naturale dello spirito: la sepoltura è culla di una vita superiore ed eterna. Nella *Prefazione* al terzo poema sinfonico *Les préludes*, Liszt scrive: «Notre vie est-elle autre chose qu'une série de Préludes à ce chant inconnu dont la mort entonne la première et solennelle note?». Il suo carattere inquieto alla ricerca della pace e di spiegazioni etiche e mistiche si riverbera nella volontà di allargare gli orizzonti della Chiesa alla vita di tutti gli uomini e alle loro necessità, e nel

18. Vladimir Jankélévitch (1903-1985). Uno dei più grandi studiosi di filosofia tedesca finché, a causa dell'Olocausto, prese la decisione radicale di eliminare dalla sua opera ogni riferimento al tedesco. Il suo corpus è uno dei più consistenti e audaci della filosofia del secolo passato, ed è anche autore di importanti testi musicologici.

19. JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Op. cit.*, nota 14, p. 34.

20. La questione dell'importanza del lato religioso nella musica e nello sviluppo della vita di Liszt non fu investigata adeguatamente fino alla pubblicazione del seguente libro, di cui sono molto interessanti anche gli studi sull'uso programmatico della fuga, del *Cross motif* e della trasformazione tematica: MERRICK, Paul. *Revolution and Religion in the Music of Liszt*. Londra: Cambridge University Press, 1987.

21. Dalla lettera scritta il 3 ottobre 1856 e indirizzata alla principessa Carolyne Sayn-Witgenstein.

particolare interesse verso il fenomeno dell'incarnazione, passione e morte di Gesù Cristo, che si traduce nella firma musicale del *Crux fidelis*²². E non deve sorprendere la sua decisione di prendere gli ordini minori, perché «l'abate è la conseguenza del profeta, e profeta Liszt lo fu in ogni momento, fin dall'inizio della sua carriera»²³.

Vita e musica, in Liszt, sono legate da un filo invisibile. La musica, «arte insieme divina e satanica che più di ogni altra induce in tentazione»²⁴ è vista come missione e aspirazione ultima dell'uomo, eterna ricerca e sperimentazione volte allo svelamento del mistero della divinità e come atto d'amore e di fede. Anche nel campo musicale, non è raro trovare fonti che impiegano la metafora del viaggio, per di più indirizzato da un impulso filosofico-religioso:

¡Qué largo camino recorrido entre sus primeras y sus últimas obras, cuya desnudez total ha desconcertado incluso a sus amigos más íntimos! La facilidad, el brillo social, la agilidad intelectual han dejado su sitio a lo *esencial*: el hombre de las pasiones ha escogido el camino de la Pasión²⁵.

In definitiva, e per tornare al principio del capitolo, si può parlare del viaggio del *sentimento d'amore*, che racchiude in sé tutti gli altri viaggi: Liszt continuò fino alla morte ad amare, a desiderare e a lottare per il raggiungimento di un bene sempre sfuggente, che poteva essere il successo artistico o la verità divina, l'affetto per gli amici o l'attrazione per le donne. Anche se in un continuo alternarsi tra le sue opposte tendenze, continuò la ricerca del bene supremo, abbandonandosi al sentimento d'amore, «come *eros*, come *agape* e come *charitas*»²⁶. E «el arte, en un corazón romántico, no se separa mucho del amor ni de la religión»²⁷.

Detto ciò e tenendo in conto che i vari avvenimenti storici, politici, sociali e culturali hanno modificato, anno dopo anno, la percezione del mondo da parte del compositore, potrebbe essere investigata l'evoluzione del suo stesso pensiero attraverso uno studio attento delle sue opere musicali e del contesto nel quale sono state composte?

22. Cfr. TRÍAS, Eugenio. *La imaginación sonora: argumentos musicales*. Barcellona: Galaxia Gutenberg, 2014, p. 280.

23. LENZ, Wilhelm von. *Il pianoforte e i suoi virtuosi*. Palermo: Sellerio editore, 2002, p. 32.

24. Dalla lettera scritta l'8 febbraio 1861 e indirizzata alla principessa Carolyne Sayn-Wittgenstein.

25. DESCHAUSSEÉS, Monique. *El intérprete y la música*. Madrid: RIALP, 2009, p. 41.

26. Cfr. DALMONTE, Rossana. *Op. cit.*, nota 5, p. 89.

27. JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Op. cit.*, nota 14, p. 80.

È da qui che parte un'indagine specifica sulla storia evolutiva del *De profundis-Totentanz*²⁸, studiando le partiture delle tre (quattro, se si considera la trascrizione pianistica) edizioni²⁹ del *programmatic concerto*³⁰ per pianoforte e orchestra e delle due edizioni³¹ tarde del salmo vocale 129, ovvero il *De profundis*. Le analisi proposte non saranno mai fini a sé stesse e serviranno, mediante l'evidenziazione di simboli e immagini sonore, per ricreare i processi mentali – coscienti o incoscienti – del compositore. Inoltre, tutto sarà accompagnato da concetti fondamentali relativi alle esperienze di Liszt e agli avvenimenti del mondo circostante.

28. La questione dell'evoluzione tecnica e semantica del *De Profundis* nel *Totentanz* è stata già affrontata nei seguenti saggi: CELENZA, Anna Harwell. *Death transfigured: The Origins and Evolution of Franz Liszt's Totentanz*, in *Nineteenth-Century Music: Selected Proceedings of the Tenth International Conference on Nineteenth-Century Music*. Ashgate: Aldershot, 2001, pp. 125-154; LE DIAGON-JACQUIN, Laurence. *Essay d'analyse comparée d'après Panofsky du Totentanz de Liszt et de ses modèles visuels*, in *La musique de Liszt et les arts visuels*. Strasbourg: Hermann, 2003, pp. 383-449.

29. *De Profundis – Psaume instrumental pour l'Orchestre et Piano principal par F. Liszt à Monsieur l'abbé de Lamennais* (S.121/a - 1834); *Totentanz – Phantasie für Pianoforte und Orchester* (S.126/1 - 1853); *Totentanz – Paraphrase über Dies Irae für Pianoforte und Orchester* (S. 126/2 - 1865a); *Totentanz – Paraphrase über Dies Irae für Pianoforte allein* (S.525 - 1865b).

30. CELENZA, Anna Harwell. *Liszt's piano concerti: a lost tradition*, in HAMILTON, Kenneth (ed.). *The Cambridge Companion to Liszt*. Londra: Cambridge University Press, 2005, p. 162.

31. *Der 129. Psalm für Bariton solo, Männerchor und Orgel* (S.16/1 - 1881); *Der 129. Psalm für Alt-oder Baßstimme und Orgel* (S.16/2 - 1883).