

ВОКАЛЬНІ ТВОРИ ФРАНЦА ШУБЕРТА ТА ЇХ НОВЕ ЖИТТЯ В ТРАНСКРИПЦІЯХ ФЕРЕНЦА ЛІСТА

Щербаків Юрій Вікторович

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри концертмейстерства

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
ORCID ID: 0000-0003-2949-0747

У статті здійснено музикознавче дослідження фортепіанних транскрипцій Ференца Ліста пісень Франца Шуберта в напрямі історично-сміслового обґрунтування їх значення для сучасної виконавської практики. Мета статті полягає у виявленні принципів взаємодії двох нотних текстів – оригіналу вокального твору й інструментального інваріанта з позицій індивідуального підходу до періоджерела у його транскрипції. Виявлена роль фактурних рішень Ліста, внаслідок яких збережена вокальна лінія оригіналу, що надає можливість практикуватися концертмейстерам під час підготовки цих творів із вокалістами, і також стає важливим елементом на шляху інтерпретації самої інструментальної транскрипції. Наукова новизна полягає у тому, що здійснено музикознавчий аналіз транскрипцій Ференца Ліста для фортепіано соло вокальних творів Франца Шуберта в ракурсі специфіки піаністичних інтерпретаційних завдань. Для аналізу були використані, серед інших, методи, які базуються на знаннях у сфері теорії фактури, інтерпретології, музичної творчості. Визначено, що специфіка фортепіанного тексту Ліста орієнтована на високий професійний рівень піаністичної підготовки, але з наданням у нотній партитурі більш легких варіантів виконання з урахуванням індивідуальних спроможностей виконавця. Охарактеризовано основні фактори музичного мислення Ліста, спрямовані на гру, в якій необхідно пластично підходити до співвідношення вокальної лінії з акомпанементом. Зазначено, що цілісне втілення музичного образу та психологічної драматургії пісень Шуберта у варіанті транскрипції Ліста для фортепіано соло поширюється на опанування піаністом складної координації рук і всіх дрібних пальцевих рухів, зміну різних видів фортепіанної техніки з опрацюванням оригіналу та виявленням відмінностей між ним і цією транскрипцією.

Ключові слова: Ф. Ліст, Ф. Шуберт, пісня, транскрипція, художній образ, фортепіано, романтизм.

Shcherbakov Yuriy. Vocal works of Franz Schubert and their new life in transcriptions by Ference Liszt

The article carries out a musicological study of Franz Liszt's piano transcriptions of Franz Schubert's songs in the direction of historical and semantic substantiation of their significance for modern performing practice. The aim of the article is to identify the principles of interaction of two musical texts – the original vocal work and the instrumental invariant from the standpoint of an individual approach to the primary source in its transcription. The role of Liszt's textural solutions is revealed, as a result of which the vocal line of the original is preserved, which provides an opportunity for accompanists to practice when preparing these works with vocalists, and also becomes an important element on the path to interpreting the instrumental transcription itself. The scientific novelty lies in the fact that a musicological analysis of Franz Liszt's transcriptions for piano solo of Franz Schubert's vocal works has been carried out in the perspective of the specificity of pianistic interpretative tasks. For the analysis, methods based on knowledge in the field of texture theory, interpretology, and musical creativity were used, among others. It was determined that the specificity of Liszt's piano text is oriented towards a high professional level of pianistic training, but with the provision of easier performance options in the musical score, taking into account the individual abilities of the performer. The main factors of Liszt's musical thinking are characterized, which are aimed at playing in which it is necessary to plastically approach the ratio of the vocal line to the accompaniment. It is noted that the holistic embodiment of the musical image and psychological drama of Schubert's songs in Liszt's transcription for solo piano extends to the pianist's mastery of complex hand coordination and all small finger movements, changing different types of piano technique with the study of the original and identifying differences between it and this transcription.

Key words: F. Liszt, F. Schubert, song, transcription, artistic image, piano, romanticism.

Вступ. Серед фортепіанних творів, які функціонують у практиці піаніста, важливе місце посідають транскрипції. Їх специфіка полягає у тому, що «відправною» точкою стає твір для іншого складу та доволі часто композитора зі своїми стильовими відмінностями, що формує діалог міжстильового спілкування авторів. Вивчення специфіки транскрипційного жанру надає можливості розкрити механізми взаємодії обох нотних текстів, виявити внутрішні передумови для їх подальшої сфери впровадження в учбовий і виконавський процес на сучасному етапі розвитку музичного мистецтва.

Вокальні твори Франца Шуберта вже багато десятиліть привертають до себе увагу професіоналів та аматорів своєю багатогранністю та змістовністю. Врахо-

вуючи історично сформовану практику перекладення різних популярних творів на фортепіанний виклад, Ференц Ліст переробив дійсно великий пласт цієї музики у вигляді транскрипцій для фортепіано. Композитор зумів досягти гармонійного об'єднання вокального й інструментального планів у єдине художнє ціле, що відбилося на значному успіху цих нових темброво-фактурних зразків у публіці. Завдяки оновленому варіанту музично-програмні ідеї Шуберта, його цінні мелодико-інтонаційні та драматургічні знахідки продовжують своє життя в музичному просторі сучасності, що потребує теоретичного осмислення з боку жанрової специфіки та історії розвитку фортепіанного мистецтва. Метою статті постає виявлення принципів взає-

модії двох нотних текстів – оригіналу вокального твору й інструментального інваріанта з позицій індивідуального підходу до першоджерела у його транскрипції.

Матеріали та методи. Вокальну спадщину Франца Шуберта розглядають в іноземних джерелах музикознавці (Paul Reid, Maurice Brown, Ernst Hilmar, Adrian Williams), спираючись на документальні матеріали, які розкривають духовний зв'язок між Шубертом і Л. ван Бетховеном. З'являються роботи, присвячені транскрипціям вокальних творів Ф. Шуберта Ференцем Лістом, у яких автори (Deng Modí, Kezia J. Schrag) проводять аналітичні розвідки виконавського характеру. Але проблематика, яка спрямована на осмислення творчих підходів Ф. Ліста до пісенного спадку Ф. Шуберта, ще недостатньо розроблена у вітчизняних роботах, що потребує більш ретельного вивчення в музикознавчому сучасному просторі.

Методологія роботи визначається історико-стильовим і текстологічними підходами, а також застосовує компаративні характеристики композиторської стилістики в напрямі на виконавські орієнтири у фортепіанній сольній транскрипції.

Результати. Вокальний жанр зайняв у творчості Франца Шуберта провідне місце, що можна віднести до романтичного мислення композитора, яке тяжіло до ліричного відображення особистісних почуттів у поетичній формі висловлювання.

На час творчості композитора вже з'явилися передумови для розквіту пісенного жанру. По це красномовно говорить і той факт, що 150 віршів, які використав Шуберт для своїх пісень, уже ставали основою музики інших композиторів, у тому числі І. Райхардта, К. Цельтера, І. Цумштага.

Прослідковуючи духовний зв'язок між Ф. Шубертом та Л. ван Бетховеном, неможливо уникнути думки про формування творчої особистості Шуберта під впливом ідей свого великого попередника. Так, першу публікацію «Варіацій на французьку тему» ор. 10 для клавірного дуету Шуберт присвятив Бетховену. У дослідженнях творчості Шуберта згадується про виконання ним у Конвікті пісень Бетховена. На думку Поля Ріда (Paul Reid), котрий як голова Інституту Ф. Шуберта у Великій Британії знайомився з великою кількістю архівних матеріалів, вірш *Auf dem Strom* Людвіга Рельштаба міг бути серед тих віршів, які поет подарував спочатку Бетховену і які, за твердженням Антона Шиндлера, після його смерті він передав Шуберту [6]. Згідно з інформацією того ж Шиндлера, ознайомившись з рукописами вокальних творів Шуберта, Бетховен вигукнув: «У цьому Шуберті живе божественна іскра» [2, с. 259]. Якоюсь мірою це підтверджує наявність цілого портфеля Шиндлера з піснями Шуберта, що зберігається в колекції Тауссіг у Лунді (Швеція).

У своєму есе Поль Рід підмічає, що в 1815 році Шуберт моделює пісні в тісному поєднанні з бетховенськими текстами 6 пісень ор. 75. Шуберт створив пісню «Міньони: знав ти той край...» (Kennst du das Land, D321) 23 жовтня 1815 року і в той же день використав ще один текст, який Бетховен включив до ор. 75 («Задоволений», *Der Zufriedene* Рейссига).

Надалі знаходимо документальне підтвердження зв'язку між обома віденськими митцями в роботі Е. Хілмара (E. Hilmar), у якій він наводить приклад копіювання Шубертом однієї з найкращих пісень Бетховена – *Abendlied unterm gestirnten Himmel* (WoO150), коли композитор виписав перші 24 такти, зробивши транспонування в іншу тональність та невеличкі зміни в акомпанементі (т. 6) [4, с. 115].

Як вказує І. Беренбейн, новим явищем у творчості Шуберта є «створення вокальних творів у супроводі інструментального дуету (до традиційного фортепіано додавалися валторна, кларнет або хор). У царині вокального ансамблю Ф. Шуберт теж іде новими шляхами – він поєднує вокальний ансамбль із хором, або із солістом, або з духовими інструментами, надаючи перевагу чоловічим голосам і валторнам («Нічна пісня в лісі» на вірші Г. Зайдля для вокального квартету чоловічих голосів у супроводі 4 валторн (1827), серенада «Тихо, тихо» у двох варіантах: для мецо-сопрано та чотириголосного жіночого хору; для мецо-сопрано та чотириголосного чоловічого хору (1827), «Пастух на скелі» на вірші В. Мюллера для сопрано в супроводі кларнета або віолончелі (1828) [1, с. 131]. Такі поєднання вокального тексту з інструментальними супроводами вказують на значення для композитора музично-поетичного цілого, у якому характеристиці почуттів та настроїв поетичного змісту допомагає інструментальна складова.

У творчому доробку Франца Шуберта налічується близько 600 пісень. Висока змістовність поетичних образів спонукала митця до нових підходів у використанні потенціалу фортепіанної партії, котру вже не можна розглядати тільки як гармонічну підтримку вокальної партії. Часто функції фортепіанної партії досить самостійні, а в деяких випадках контрастують із лініями вокальної партії.

За свою кар'єру Ференц Ліст зробив понад 700 перекладень, серед яких парафрази та транскрипції творів В. Моцарта, Дж. Меєрбера, Д. Верді, Р. Шумана та Ф. Шуберта. Найбільш цікавими з позиції композиторського підходу до тексту оригінала є транскрипції вокальних творів Ф. Шуберта. Лише за 8 років (з 1838 по 1846 рік) він зробив 56 транскрипцій пісень Шуберта. З деякими з них Ліст ознайомив віденську публіку на своїх концертах у 1838 році і після одержаного успіху цих транскрипцій опублікував їх у видавництвах Діабеллі (Diabelli) та Хаслінгера (Haslinger). Упродовж 1839–1847 років, коли піаніст знову включав у свої сольні виступи в Німеччині, Італії, Франції, Англії, Іспанії та інших країнах транскрипції пісень Франца Шуберта, Хаслінгер для свого видавництва запросив ще більше таких перекладень.

У програмі концерту в Парижі (20 квітня 1840 року) Ференц Ліст поряд із транскрипціями *Lieder* Шуберта виконував перекладення «Лючії де Ламмермур» Г. Доніцетті, фінал Пасторальної симфонії Л. ван Бетховена, свої фортепіанні п'єси. На погляд Моді Денга, програма, у якій поряд з оригінальними композиціями включені транскрипції, вказує на їх рівний статус для Ліста [5, с. 13]. Маємо збережені свідчення про пану-

вання атмосфери гарячого сприйняття творів на цьому концерті та високої оцінки графині Агенор де Гаспарен, яка підкреслила «точність і силу» симфонії Бетховена та піднесеність транскрипції Erlkönig [9, с. 13]. Потрібно відмітити, що Ліст одночасно працював над транскрипціями пісень Шуберта та над перекладеннями симфоній Бетховена («фортепіанними партитурами», як він їх називав).

Цікавим прикладом втілення нових підходів у створенні концертної програми в сучасному виконавському мистецтві є концерт під назвою «Шуберт і Ліст: порівняння трьох пісень Шуберта та фортепіанних транскрипцій Ліста», який відбувся 28 квітня 2023 року в ТСU (in PepsiCo Recital Hall) у вигляді творчого проекту вокалістки Анни Дамеру (Anna Dameru) та піаністки Світлани Емінової (Svetlana Eminova). У теоретичній складовій цього проекту виконавиця пише, що спів оригінальної пісні Шуберта допоміг їй виконати транскрипції Ліста в більш пісенній, ліричній манері, оскільки вона враховувала фразування, мелодичний контур і синхронізацію. Під час гри фортепіанних транскрипцій вона наспівувала й думала про німецький текст [3, с. 20].

Аналізуючи творчість Ференца Ліста, музикознавці завжди відмічають його потяг до відкриття нових форм як у виконавській практиці, так і на шляху композиторських ідей. Блискучий піаніст, він створював нові технічні прийоми у фортепіанному мистецтві, і у його численних транскрипціях і парафразах на оперні теми засоби піаністичного викладу свідчать про неймовірну оригінальність мислення. Але, як відмічає К. Шраг, на відміну від парафраз, у транскрипціях шубертівських пісень Ліст зберігає якомога більше деталей тексту оригіналу [7, с. 20].

Творчі підходи Ференца Ліста до транскрипції, яка до нього сприймалась як щось вторинне щодо оригінальної композиції, підняли її до недосяжних вершин. Пропагуючи програмність у музичному мистецтві, яка впроваджує тісний зв'язок між різними мистецтвами (живописом, архітектурою, літературою та музикою), Ліст транскрипціями пісень Шуберта закріпив наповнення інструментальної музики поетичною змістовністю та конкретною драматургією.

Безумовно, складність піаністичних задач у транскрипціях пісень Шуберта (особливо в *Auf dem Wasser zu singen* та *Erlkönig*) була спрямована не стільки на аматорів музики (аристократів – постійних відвідувачів музичних салонів), скільки на професійно підготовлених виконавців. Тому транскрипції Ференца Ліста мали великий успіх за його життя серед таких учнів, як А. Фрідхейм (Arthur Friedheim), Е. Сауер (Emil von Sauer) і М. Розентал (Moriz Rosenthal), які також мали в репертуарі ці твори. Таким чином, пісні Шуберта, котрі звучали за життя автора тільки в інтимній атмосфері «шубертіад», вийшли у вигляді транскрипцій Ліста на сцені концертних залів.

Для піаністів, які акомпанують вокалістам у піснях Шуберта з урахуванням збереження всіх деталей шубертівського тексту Лістом, рекомендують практикуватися

на цих транскрипціях для точнішого відчуття особливостей вокальної партії. Але треба відмітити, що одночасно ці транскрипції доволі складні з технічного боку. На це вказував і Роберт Шуман, який писав, що вони «були, мабуть, найскладнішими п'єсами для фортепіано на той час, і лише розумний митець міг задовольнити високий рівень віртуозності Ліста, не руйнуючи ідентичності оригінального твору» [8, с. 154–55]. Від піаніста вони потребують розмежування партії голосу та фортепіанного супроводу з урахуванням відсутності дикції, тембру голосу, міміки. Одночасно художній задум автора оригіналу повинен бути ясно відображений із донесенням поетичного змісту, що ставить перед піаністом нові завдання артистичного спрямування, виходячи з того, Ліст ставив перед видавцями завдання розмістити в нотному тексті над кожним музичним рядком слова пісні. Це було потрібно для вибору піаністом належного фразування, артикуляції, філірування динамікою.

Можна припустити, що така значна кількість пісень Шуберта, яка привернула увагу Ференца Ліста, обумовлена розмаїттям жанрів (лірична пісня, балада, романс, пісня-монолог, побутова пісня або пісня в народному стилі) та глибиною виразових можливостей їх оригіналу. До того ж фортепіанна партія пісень Шуберта тематично відповідає вокальній партії насиченням мелодичних фігурацій, які виконують важливі художньо-змістовні завдання. Тут варто говорити про дует голосу та фортепіано, у якому часто створюється «дует згоди».

Перекладаючи вокальний матеріал на фортепіанний виклад, Ліст у своєму творчому підході до оригіналу керується «духом твору», його художнім образом. Для нього важливішими постають поетичний образ і настрої, а не механістичне перенесення музичного матеріалу. На прикладі транскрипції пісні «*Luna*» спробуємо заглибитись у творчу майстерню Ференца Ліста.

«*Luna*» (*Der Lindenbaum*), як відомо, була єдиною піснею з першої частини циклу «*Зимовий шлях*», яку друзі Шуберта сприйняли з ентузіазмом. Очевидні численні редакторські уточнення автора транскрипції, які вказують піаністу на необхідність динамічного виявлення вокальної лінії (наприклад, вона проводиться на *mf* на фоні загального *p*). Ференц Ліст переосмислює темпові відхилення, пропонуючи, наприклад, зупинки на ферматах (т. 8, 24, 28, 36, 45), що, на наш погляд, слугує закругленню фрази та підсиленню відтінків виразності.

На завершення кульмінаційного проведення фрази (т. 43) у яскравій динаміці на *f* автор транскрипції додає до оригіналу «маленький» елемент для поетичного завершення епізоду (додає ще один 45-й такт із зупинкою на ферматі), який наближує до картини «легкого зникнення» образу.

Доволі цікавим рішенням виявляється зміна тональності (з *E-dur* на *g-moll*), але зі збереженням основи тексту (виключаємо тут різноманітні фактурні приєднання додаткових інтервалів та невеличкі зміни звуків) та зрушення темпу (*Molto agitato*), що доповнюється ремаркою *piu animato*.

Велика амплітуда емоцій відображена в розширенні інтерлюдії вокального оригіналу «Липи» з 6 тактів до 8 тактів у Ліста (*stringendo sempre* з т. 54). Бурхливість настрою підкріплюється паралельним висхідним ходом шістнадцятих (у Шуберта підйом на кварту, а у Ліста – на велику септиму); акордами, які утворені з терцій в обох руках піаніста (у Шуберта – одноголосний виклад); пасажними злетами (з т. 58 на т. 59, з т. 59 на т. 60) на інтонацію, яка із самого початку пісні завершує фразу.

У 61-му такті Ліст повертає тональність шубертівського тексту. Введення трелі в середньому голосі в правій руці передбачає складну технологію, у зв'язку із чим у нотному виданні транскрипцій надано розшифровку цих тактів (т. 62–73), яка містить указівку на розподілення фактурного матеріалу, зміну пальців і більш зручний варіант для виконання (без трелі). Зображувальна функція трелі повинна відділятися своїм звучанням від мелодії (імітації вокального голосу), характер гри котрої визначений ремаркою *il canto marcato sempre ed espressivo* (у пер. «співати виділяючи, завжди виразно»). Безумовно, у першому складному варіанті фортепіанної партії Ліст орієнтувався на особисті фізичні та технічно-віртуозні можливості, які не доступні всім. Тому з огляду на рівень гри більш широкого загалу виконавців надано інший варіант виконання (замість трелі запропоновані більш широкі акорди на *arpeggiato*).

По-іншому трактує риси коліскової Ліст в епізоді з 62 до 73 такт, коли замість тріолі восьмими під лігою (у фортепіанній партії «Липи» в т. 59–70) він пропонує іншу ритмічну групу з тріолями шістнадцятими на *staccato*, що надає цій зображувальності досить мрійливий характер із відтінком віддаленості героя твору від буденності.

Драматично звучить у транскрипції Ліста епізод перед завершенням пісні (т. 74–79), коли набатом проходить у середньому голосі в правій руці піаніста тремоло на підвищеній динаміці, а потім з появою акордових послідовностей (паралельно в обох руках) та в глісандоподібному пасажі, який супроводжує змінену мелодичну основу оригіналу (т. 74–75 у «Липі» Ф. Шуберта) для досягнення романтичної експресії, наближеної до багатьох сторінок творів самого Ліста.

Максимально зберігаючи першооснову вокального твору Шуберта «Липа», Ліст у своїй транскрипції вводить пасажі в лівій руці різних типів (т. 29–36; т. 37–44); створює ефект відлуння (наприкінці фраз, переносячи повтор інтонації вище); значно збагачує фактуру акомпанементу новими елементами. Ці зміни спрямовані на посилення «наочності» та «картинності» поетичного змісту, який поданий без слів в інструментальному варіанті. Тому зростає кількість тактів стосовно вокального твору (на 3 такти).

З одного боку, можна вважати, що представник «блискучого стилю» Ліст тяжіє до зовнішніх ефектів у перекладенні вокальних творів Шуберта. Але з іншого – він театралізує психологічну складову поетичного змісту в звичній для нього манері віртуозної піаністичної гри. Враховуючи все ж таки його бережливе ставлення до оригіналу, яке спостерігається на рівні впровадження ним в інструментальний текст словесної строки, стає зрозумілим, що він хоче серйозного проникнення піаніста в літературну основу твору, слідування вокальному фразуванню, більш глибокого знайомства зі спадщиною талановитого представника XIX століття Франца Шуберта.

Висновки. У багатьох працях, зважаючи на привабливість музики Шуберта та майстерність композицій Ліста, знаходимо побажання авторів реанімувати (підвищити) інтерес до цих транскрипцій у виконавській практиці. Своїми транскрипціями пісень Ф. Шуберта Ференц Ліст передавав захопленість талантом автора оригіналу, бажав дати нове «життя» цій музиці в оновленому варіанті. Водночас можна говорити про значне розширення вимог до виконавця цих творів, про заглиблення в повноту потенціалу фортепіано як інструмента, який може втілювати самі складні завдання, як поєднання голосу й інструментального супроводу в єдину звукову палітру. Поява на сцені творчих проєктів, у яких виконавець вокальних творів Шуберта грає також і транскрипції Ліста, – це свідчення взаємопроникнення двох технологій (вокальної та інструментальної), які можуть допомагати в становленні професійних навичок. Опосередкована взаємодія та діалог двох видатних представників романтичного музичного стилю, проявлені у транскрипціях Ф. Ліста на пісні Ф. Шуберта, дають унікальну можливість розглядати творчість кожного з них під новим кутом зору.

Література:

1. Беренбейн І. Музичний часопростір Ф. Шуберта як фактор формування виконавської концепції (на прикладі Сонати c-moll D958). *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2022. № 3–4 (56–57). С. 128–139.
2. Brown Maurice. *Schubert: a Critical Biography*. London, 1958. 414 p.
3. Damerau Anna Maria. *Schubert and Liszt: a comparison of three Schubert lieder and Liszt piano transcriptions*. Project. Texas Christian University, Fort Worth, 2023. 28 p.
4. Hilmar Ernst. *Verzeichnis der Schubert-Handschriften in der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek*. Barenreiter, 1978. 144 p.
5. Modi Deng. *The spirit and the letter: Schubert – Liszt transcription*. University of Auckland, 2020. 61 p.
6. Reid Paul. *Beethoven and Schubert. The Unheard Beethoven*. Essay. October 4, 2013. URL: <https://unheardbeethoven.org/beethoven-and-schubert>.
7. Schrag Kezia J. *From Voice to Piano: Liszt's transcriptions of Ständchen and Widmung*. Dissertation University of Kansas, 2014. 26 p.
8. Schumann Robert. *On Music and Musicians*, ed. Konrad Wolff, trans. Paul Rosenfeld. New York : Norton, 1969. 272 p.
9. Williams Adrian C. *Portrait of Liszt: By Himself and his Contemporaries*. Oxford : Clarendon Press, 1990. 746 p.

References:

1. Berenbein, I. (2022). Muzychnyi chasoprostir F. Shuberta yak faktor formuvannia vykonavskoi kontseptsii (na prykladi Sonaty c-moll D958). [F. Schubert's musical space-time as a factor in the formation of a performing concept (on the example of the Sonata in c-moll D958)]. *Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky*, 3–4 (56–57), 128–139. [in Ukrainian].
2. Brown, Maurice (1958). *Schubert: a Critical Biography*. London. 414 p. [in English].
3. Damerau, Anna Maria (2023). *Schubert and Liszt: a comparison of three Schubert lieder and Liszt piano transcriptions: Project*. Texas Christian University, Fort Worth. 28 p. [in English].
4. Hilmar, Ernst (1978). *Verzeichnis der Schubert-Handschriften in der Musiksammlung der Wiener Stadt – und Landesbibliothek*. Barenreiter, 1978. 144 p. [in German].
5. Deng, Modi (2020). *The spirit and the letter: Schubert – Liszt transcription*. University of Auckland. 61 p. [in English].
6. Reid, Paul (2013). *Beethoven and Schubert. The Unheard Beethoven: Essay*. October 4, 2013 URL: <https://unheardbeethoven.org/beethoven-and-schubert> [in English].
7. Kezia, J. Schrag (2014). *From Voice to Piano: Liszt's transcriptions of Ständchen and Widmung*. Dissertation University of Kansas. 26 p. [in English].
8. Schumann, Robert (1969). *On Music and Musicians*, ed. Konrad Wolff, trans. Paul Rosenfeld. New York: Norton. 272 p. [in English].
9. Williams, Adrian C. (1990). *Portrait of Liszt: By Himself and his Contemporaries*. Oxford: Clarendon Press. 746 p. [in English].