

**Р. В. Ніколенко**

Харківська державна академія культури, м. Харків

## СПЕЦИФІКА КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЖАНРУ ПРЕЛЮДІЇ У ТВОРЧОСТІ САМУЇЛА ФЕЙНБЕРГА

**Р. В. Ніколенко. Специфіка композиторської інтерпретації жанру прелюдії у творчості Самуїла Фейнберга**

Розглянуто принципи трактування жанру фортепіанної прелюдії в доробку С. Фейнберга. У контексті взаємозв'язку його композиторського стилю зі скрябінівською творчою традицією виявлено ключові моменти, які вирізняють манеру інтерпретації цього жанру. Зазначено, що, базуючись у прелюдях на особливостях стилістики, які притаманні зрілому періоду творчості О. Скрябіна (починаючи від оп. 32), С. Фейнберг творчо їх переосмислює. Визначено, що стиль письма композитора відзначається підкресленою експресивністю, яка виникає в результаті застосування різноманітних градацій динамічного й темпового нюансування в межах драматургії однієї п'єси. У фактурному плані прелюдії С. Фейнберга відзначаються більшою насиченістю та підкресленою віртуозністю.

**Ключові слова:** жанр, прелюдія, скрябінівська традиція, композиторський стиль, С. Фейнберг.

**R. Nikolenko. The specifics of composer's interpretation of the genre of prelude in Samuil Feinberg's creativity**

The aim of the article is to determine the specifics of the composer's embodiment of the prelude genre in the works of S. Feinberg on the example of two cycles "Four preludes" op. 8 and "Three Preludes" op. 15.

The methodology is based on an integrated approach and includes analytical, comparative, as well as structural-functional and genre-style methods.

The results are based on the identification of features of the composer's interpretation of the piano prelude genre in the works of S. Feinberg. Due to the current trend towards the discovery of rarely-performed music, there is a growing interest in the works of S. Feinberg, whose compositional heritage is still poorly known by a wide range of performers and scientists. Some of his works, which are of undoubted artistic value, remain out of the field of view of researchers. This remark is especially appropriate in relation to the genre of prelude in the artist's legacy, which is represented by two cycles of "Four preludes" op. 8 and "Three Preludes" op. 15. Despite the fact that the composer addressed him in the early period of his work, the originality of the composer's writing

style is clearly manifested in this genre. In the context of the relationship between the compositional style of S. Feinberg and the Scriabin creative tradition, key points are identified that distinguish the manner of interpretation of this genre. It is noted that the originality of composer's thinking is manifested at various levels of organization of a piece of music. Focusing on the Scriabin's style of the second period of creativity, which manifests itself in laconic thematism and the absence of a pronounced cantilena, S. Feinberg reinterprets it in figurative, semantic and pianistic terms. The manner of musical utterance of S. Feinberg is marked by greater emotional tension and expression. The composer uses a richer texture, which presents a wide variety of types of small and large piano techniques, with the latter prevailing. It applies elements of polyphonic development. Thanks to this approach to the textured solution, the virtuoso component is even more pronounced in preludes.

The scientific novelty of the results obtained lies in the fact that for the first time in Ukrainian musicology, an attempt was made to comprehend the features of the interpretation of the piano prelude genre in the works of S. Feinberg, as well as to trace the features of the creative reinterpretation of the Scriabin composer tradition in the early period of S. Feinberg's work.

The practical significance of the study lies in the possibility of using its results in higher educational institutions of art education when working on the works of S. Feinberg in the class of special piano, as well as to deepen ideas about the specifics of the composer's style of this artist.

**Key words:** genre, prelude, Scriabin tradition, composer's style, S. Feinberg.

**Постановка проблеми.** Однією з найзнаковіших в історії музичного мистецтва кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. є постать російського композитора та піаніста Олександра Скрябіна. Його творчість, позначена яскравим новаторством, викликала значний інтерес і слугувала джерелом натхнення для як сучасників, так і митців наступних поколінь. Вплив скрябінівської традиції простежується в опусах молодого О. Мессіана, у симфонічній музиці А. Берга, деяких фортепіанних мініатюрах М. Рославця, а певні її відголоски можна віднайти у творчості Л. Ревуцького та Б. Лятошинського. Проте

свого найбезпосереднішого й водночас найоригінальнішого втілення манера письма О. Скрябіна набула саме у творчості його сучасника — піаніста та композитора С. Фейнберга. Однак певна частина його композиторського доробку більшою мірою поки що лишається поза увагою широкого кола дослідників та виконавців. Особливо це стосується деяких фортепіанних мініатюр: двох циклів прелюдій «Чотири прелюдії» *op.* 8 та «Три прелюдії» *op.* 15, які вважаються єдиними зразками цього жанру у творчості С. Фейнберга.

**Мета статті** — визначити специфіку композиторського втілення жанру прелюдії у творчості С. Фейнберга на прикладі «Чотирьох прелюдій» *op.* 8 і «Трьох прелюдій» *op.* 15.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Відповідно до означеної проблематики та обраної методології дослідження, що базується на комплексному підході й включає аналітичний, порівняльний, а також структурно-функціональний та жанрово-стильовий методи, доцільно звернутися до праць, які розкривають сутність композиторського стилю С. Фейнберга. Серед них є праці, що становлять фундаментальне наукове підґрунтя для вивчення творчості російського композитора, і новітні дослідження, які доповнюють та збагачують їх. До першої групи належить монографія С. Фейнберга (1969) де, окрім суто піаністичних питань, наведені роздуми автора щодо сутності музичної форми та міркування про музичне мистецтво загалом. Іншим базовим дослідженням є збірка «Пианист, композитор, исследователь» (Фейнберг, 1984), де представлені рання музично-теоретична праця композитора «Доля музичної форми», а також статті музикознавців, присвячені композиторській творчості митця. Ці джерела допомагають краще збагнути естетико-філософські погляди композитора на мистецтво та їх віддзеркалення в його доробку.

Наступна група праць належить до новітніх та становить розвідки зарубіжних музикознавців. Об'єктом наукового дослідження Р. Рімма (Rimm, 2002) стали естетико-філософські аспекти творчості митця. Також ним наведені спостереження щодо особливостей композиторського трактування жанру транскрипції. В іншій праці, що належить Ш. Кавано

(Cavanaugh, 2019), розглядається еволюція стилю митця, а увага музикознавця зосереджена на творах крупної форми — сонатах та концертах. Проте, описуючи перший період творчості С. Фейнберга, у межах якого створено два цикли прелюдій, Ш. Кавано залишає цей жанр поза межами музикознавчого осмислення, хоча в цих мініатюрах С. Фейнберг переосмислює особливості скрябінівської трактовки жанру прелюдії в контексті власного стилю.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Під впливом сучасної тенденції до актуалізації музики, яка рідко виконується, поступово зростає інтерес до творчості композиторів, чий опус не часто лунають на концертній естраді. До таких майстрів належить і С. Фейнберг, музика котрого, незважаючи на безперечну художню цінність, ще потребує додаткового осмислення у своїх музикознавчій і виконавській складових. Водночас вивчення творчості С. Фейнберга, яка є одним із яскравих втілень пізньоромантичної традиції, надає можливості збагатити традиційний концертний репертуар шедеврами фортепіанного мистецтва.

С. Фейнберг як продовжувач творчої традиції О. Скрябіна уникнув повного наслідування стилю свого кумира. За певної подібності стилів обох митців, доволі різняться філософсько-естетичні погляди та музика. У цьому сенсі цікаве спостереження зарубіжного музикознавця Р. Рімма. Він, порівнюючи життєвий та творчий шлях С. Фейнберга та О. Скрябіна, зауважує, що «особисто він (С. Фейнберг — Р. Н.) був чутливим і надзвичайно витонченим у манері Скрябіна, але без тенденції останнього вважати себе центром світу. Бренд музичної поезії Фейнберга не досліджує рідкісного, ефемерного чи чуттєвого, а зосереджений на глибокій психологічності та проблемах людини<sup>1</sup>» (Rimm, 2002, с. 94). Іншим спостереженням науковця щодо відмінностей між стилями митців став той факт, що «Скрябін багато запозичив у Шопена у своїх ранніх творах; у ранніх композиціях Фейнберга його унікальний голос, не схожий ні на Скрябіна, ні на когось іншого, уже розвився. Музично оригінальний з самого початку, Фейнберг швидко знайшов свій зрілий стиль<sup>2</sup>» (Rimm, 2002, с. 99).

1. «Personally, he was sensitive and highly refined in the manner of Scriabin, but without the latter's tendency to consider himself the center of the world. Feinberg's brand of musical poetry does not explore the rarefied, ephemeral, or sensuous, but rather focused on the deep psyche and problems of man» (Rimm, 2000, p. 94).

2. «Scriabin derived much from Chopin in his early works; in Feinberg's early compositions, however, his unique voice, beholden neither to Scriabin nor to anyone else, was already developed. Musically original from the beginning, Feinberg quickly found his own mature style» (Rimm, 2002, p. 99).

Однак на противагу О. Скрябіну, який здобув визнання та його музику виконували вже за його життя, С. Фейнберг не був доволі відомим як композитор, на що вказує, зокрема, Ш. Кавано (Cavanaugh, 2019, с. 14). Протягом минулого століття окремі п'єси С. Фейнберга долучали до свого репертуару Г. Гінзбург, Д. Благой, Я. Фліер.

Проте нині опуси С. Фейнберга активно популяризує французький піаніст та композитор К. Сиродо. Він здійснив записи значної частини творчої спадщини композитора. В інтерпретації музиканта наявні деякі сольні фортепіанні п'єси, камерно-вокальні твори. Також сумісно з іншим піаністом, Н. Самалтаносом, К. Сиродо випустив альбом з усіма дванадцятьма сонатами російського композитора. Інший видатний музикант, який створив альбом із сонатами С. Фейнберга, — франко-канадський піаніст та композитор М.-А. Амлен. Окремі його п'єси також представлені у виконанні В. Буніна та тайвансько-американської піаністки Дженні Лін (*Jenny Lin*).

Незважаючи на інтерес до музики С. Фейнберга, який поступово зростає, вона досі мало відома для широкого кола слухачів, виконавців та музикознавців. Вочевидь, найбільша увага музичної спільноти поки зосереджена переважно на сонатах та транскрипціях бахівської музики, що підтверджується релізами наведених вище CD-дисків (*Samuil Feinberg — Piano Sonatas Nos. 1–6, Samuil Feinberg — Nikolaos Samaltanos, Christophe Sirodeau — Piano Sonatas Nos. 7–12, Piano Sonatas Nos 1–6 Marc-André Hamelin (piano)*) та науковими працями (І. Ухова, Л. Ройзман) (Фейнберг, 1984). Водночас два цикли фортепіанних мініатюр «Чотири прелюдії» *op.* 8 і «Три прелюдій» *op.* 15, незважаючи на свою неабияку художню значимість, перебувають поза увагою.

Означені цикли фортепіанних мініатюр належать до раннього періоду творчості С. Фейнберга та, хоча й позначені певним впливом скрябінівської музичної естетики, проте втілюють її оригінальне творче переосмислення. «Чотири прелюдії» *op.* 8 (1920) супроводжуються посвятою М. Жилияєву, у якого С. Фейнберг навчався композиції. Вони є першою композиторською пробою пера в цьому жанрі. Усі прелюдії циклу доволі контрастні, проте об'єднані спільним схвильованим, патетико-піднесеним образним строем. Вони наближаються до зрілого стилю О. Скрябіна, що представлений 30–40-а опусами. Проте С. Фейнберг ще більше

загострює експресивність, притаманну стилю О. Скрябіна, й неначе балансує на межі пізнього романтизму та експресіонізму. Доволі показові в цьому сенсі як темпові ремарки, так і розвиток загальної драматургії циклу.

За своїм наповненням Перша прелюдія (*Allegretto*) — піднесено схвильована та основана на зіставленні двох контрастних тем. Перша тема розпочинається в нюансі *p*, базується на невеликих мотивах, що звучать у виразному середньому регістрі фортепіано й фігураціях шістнадцятих у верхньому регістрі, котрі немовби огортають мотиви. Поступово тема розвивається, насичується в динамічному плані та дещо прискорюється (тт. 7–8 *accelerando subito*), однак у зв'язці-переході до другої теми динамічна градація поступово зменшується. Стосовно темпу, так тут також відбувається незначне нагнітання (т. 16) та поступове вщухання (т. 21).

Друга тема (*Meno mosso*) менш схвильована. На початку в ній превалує світло-споглядальний настрій, однак поступово з'являються експресивність, що створюється за допомогою динамічного та темпового наростання. Означена тема плавно перетікає в коду, основану на інтонаціях першої теми, а *calando*, виписане в передостанньому такті, та фермата на останньому акорді, мають на меті підвести до наступної прелюдії, що є контрастною до Першої.

Друга прелюдія (*Misterioso*) має таємничо-похмурий колорит. Її основна тема складається з двох контрастних мотивів. Перший оснований на інтонаціях низхідної малої секунди з подальшим стрибком на малу септиму вгору та квінтовым низхідним рухом. Другий мотив створений на висхідному хроматичному пасажі тридцятьдругими та подвійному низхідному русі по квінтах. Саме таке зіставлення мотивів, разом з обраним композитором басовим регістром, надає звучанню теми зловісно-поетичного відтінку. Протягом усього Першого розділу двочастинної репризної форми, у якій написана мініатюра, тема набуває подальшого розвитку. Поступово насичується фактура, у якій з'являються октавні ходи, акордові співзвуччя, стрибки та акценти. У Другому розділі прелюдії виникає нова тема (*f, tempestoso* (бурхливо)), котра основана на хроматичному октавному низхідному русі в партії правої руки та октавних стрибках у партії лівої. Подібно до Першої теми, вона набуває подальшого розвитку, а наприкінці відбувається динамічний спад й тема безпосередньо перетікає в репризу, що базується на синтезі цих двох тем. Перша тема

звучить у партії лівої руки в басовому регістрі, а друга продовжує звучати у верхньому, створюючи до першої своєрідний контрапункт. Як і в попередній прелюдії, С. Фейнберг відокремлює одну п'єсу від іншої за допомогою динамічного спаду та ферматою наприкінці.

Третя прелюдія (*Tumultuoso* (гучно, бурхливо)) за образним строем подібна до скрябінівських піднесено-схвильованих тем. Однак у ній знову демонструються більша фактурна насиченість (основна тема, представлена невеликими мотивами, звучить в октавному викладенні й доповнюється невинним рухом шістнадцятими) та емоційна експресивність. На відміну від попередніх, ця мініатюра підпорядкована розвиткові одного музичного образу, а її форма — період єдиної будови. У плані динамічної градації, у ній композитор уникає тихого звучання. Лише у другій половині твору з'являються ремарки *diminuendo*, а наприкінці знову відбувається поступовий динамічний спад.

Четверта прелюдія (*Con moto*) відрізняється від попередніх тематизмом та формою. У ній С. Фейнберг звертається до рондо другої форми<sup>1</sup>, яка описана зокрема в підручнику А. Арєнського (1921). Звернення до цього джерела зумовлене тим, що наведений підручник був затребуваний у тодішній практиці й дозволяє уявити, як за часів С. Фейнберга сприймали музичну форму. Тема головної партії<sup>2</sup> є лірично-світлою й тендітною та становить доволі широку мелодичну лінію, насичену підголосками, що не притаманне іншим прелюдіям цього циклу. Доволі цікаве й її динамічне вирішення, адже під час проведення двох перших речень вона має виконуватися в нюансі *p*. Однак наприкінці другого речення в спокійно-відсторонену, споглядальну тему вривається сповнений експресії тематизм ходу-зв'язки, який підводить до зовсім інакшої побічної партії (*piu mosso, sempre rubato*).

У темі побічної партії набувають подальшого розвитку інтонації головної партії, проте вони викладаються в середньому та басовому регістрах. Протягом розвитку цієї теми відбувається динамічне наростання, а під час повторного проведення тема головної партії набуває патетичного відтінку, оскільки звучить в октав-

ному подвоєнні в партії правої руки, водночас у партії лівої руки інколи можна відзначити її імітаційні проведення (тт. 56–59, 62–70). Однак наприкінці знову відбуваються поступовий динамічний спад та темпове сповільнення.

Другий цикл «Три прелюдії» *op. 15* створений С. Фейнбергом у 1922 р. У ньому ще яскравіше проявились підкреслена експресивність музичного висловлювання та віртуозність подачі матеріалу. Цікавим є й той факт, що три прелюдії циклу в темповому співвідношенні одна до одної розміщені таким чином, що нагадують принцип співвідношення частин у тричастинному сонатному циклі. Це видається в певному сенсі зумовленим значною увагою композитора саме до сонатного жанру, котрий, поряд із транскрипціями, виявляється одним із ключових у його творчості.

Тема Першої прелюдії (*Allegro affanato<sup>3</sup> e molto rubato*) відзначена стрімкістю та яскравою патетичністю. Її мелодична лінія надзвичайно виразна в інтонаційному плані і основана на висхідному русі восьми тривалостями, після кульмінаційної точки якого одразу йде низхідний рух під час зміни ритмічного рисунка на четвертні. Таким чином у межах цієї теми виникає враження миттєвого емоційного пориву, після якого слідує певне заспокоєння або навіть вагання чи сумнів. Довершує підкреслено емоційно багатий та напружений образний стрій прелюдії часта зміна темпів і динамічних градацій, які інколи можуть відбуватися в межах одного такту. Друга тема, з експонування якої розпочинається другий розділ двочастинної безрепрізної форми прелюдії, не вносить контрасту, а певним чином доповнює першу. Вона основана на розвиткові інтонацій першої теми. Такий композиційний метод надає формі п'єси монолітності та настановує на думку про своєрідне варіювання теми в межах мініатюри. Іншим моментом, який вирізняє специфіку побудови С. Фейнбергом драматургії означеного циклу, виявляються паузи з ферматою наприкінці кожної з прелюдій, що не притаманне попередньому циклу. Можливо такий підхід зумовлений прагненням митця ще більше урізноманити наявний між прелюдіями контраст.

1. Схема рондо другої форми, описана в підручнику А. Арєнського, така: Г.П.+Хід+П.П+Г.П (Арєнський, 1921, с. 66).

2. У підручнику з музичних форм А. Арєнського, на який, очевидно, орієнтувався С. Фейнберг, під головною партією розуміється той музичний матеріал, який у сучасній практиці зазвичай називають рефреном. Цікаво також, що у відомій праці Ю. Холопова «Введення в музичну форму» також описуються форми рондо, наведені в А. Арєнського. Музикознавець також іменує рефрен головною партією, а назву побічної партії, що наявна в А. Арєнського, називає «побічною темою».

3. «Affanato» в перекладі з італійської — «неспокійно», «тривожно».

Друга прелюдія (*Andantino con tenerezza*) основана на зіставленні трьох тем, які в процесі свого становлення дещо варіюються, що зумовлене специфікою обраної композитором музичної форми — четвертої форми рондо<sup>1</sup>. Перша тема (Г.П.) витримана в градації *p*, вона доволі стримана і представлена в акордовому викладенні, розподіленому між партіями обох рук. Друга тема (1П.П.) — світло-лірична та дещо схвильованіша, на що вказують ремарка (*Più mosso espressivo*) та динаміка *mf*.

Третя тема (2П.П.) основана на переосмисленому ритмічному рисунку першої, проте вона рухливіша та експресивніша. Доволі цікавим є наступне проведення першої теми, яка слідує після третьої, та в цьому разі позбавляється стриманості, насичуючись у фактурному та динамічному планах.

Третя прелюдія циклу (*Presto*) знову втілює прагнення композитора до яскравої образної контрастності. Перша тема виникає в партії лівої руки на фоні терцієвих пасажів у партії правої руки. Вона — поривчасто-схвильована, викладена в експресивному за тембральним забарвленням нижньому та середньому регістрах фортепіано. У ній переважає гучна динаміка, що лишається переважно в рамках *f* та *ff*. У другій темі, яка є дещо відсторонено-таємничою, переважає тихіша динамічна градація (*p* — *mf*), однак й вона не позбавлена певної схвильованості та внутрішнього руху, що досягається невеликим *accelerando*. Означені теми поперемінно чергуються одна з одною та піддаються незначному варіюванню. Завершує прелюдію стрімка яскраво-віртуозна кода.

**Висновки.** У жанрі прелюдії, до якого С. Фейнберг звертався в ранній період творчості, представлено переосмислення скрябінівської стилістики зрілого періоду (а саме 30–40 опусів) у контексті власного стилю. Оригінальність композиторського мислення проявляється передусім на композиційному рівні. На відміну від О. Скрябіна, прелюдії якого здебільшого написані у двочастинній формі, С. Фейнберг розширює коло мистецьких пошуків, звертаючись під час створення мініатюр і до другої та четвертої форм рондо. Інший аспект пов'язаний із більшим частим використанням дисонантних співзвучь, завдяки чому митець виходить за межі цілотонового звукоряду, рухаючись у напрямі вільної хроматики. Окрім композиційного рівня, С. Фейнберг збагачує зміс-

товну сторону мініатюр, що проявляється в частих агогічних відхиленнях від основного темпу в межах твору, збагаченні динамічної палітри. Такі виражальні засоби посилюють емоційну складову прелюдій, надаючи їм яскравої експресивності. Також композитор збагачує фортепіанну фактуру, задіюючи в ній як елементи поліфонічного розвитку, так і різноманітні види мілкої та крупної фортепіанної техніки, із превалюванням останньої. Все це разом вирізняє специфіку інтерпретації С. Фейнбергом жанру прелюдії від стилю О. Скрябіна та надає фортепіанним мініатюрам підкресленої технічної складності й віртуозності.

**Перспективи подальших досліджень** полягають у поглибленні уявлень про специфіку композиторського стилю С. Фейнберга завдяки музикознавчому осмисленню інших маловивчених опусів митця як оригінальних (наприклад, дві сюїти, дві фантазії, мініатюри), так і транскрипцій музики П. Чайковського, О. Бородіна, М. Мусоргського.

#### Список посилань

- Аренский, А. (1921). *Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки*. Государственное музыкальное издательство.
- Фейнберг, С. (1925). *Три прелюдии для фортепиано соч. 15*: ноты. Международная книга.
- Фейнберг, С. (1926). *Четыре прелюдии для фортепиано оп. 8*: ноты. Музыкальный сектор государственного издательства.
- Фейнберг, С. (1969). *Пианизм как искусство*. Музыка.
- Фейнберг, С. (1984). *Пианист, композитор, исследователь*. Советский композитор.
- Cavanaugh, S. (2019). *Samuil Feinberg: An evolution of style* [Doctors dissertation, Indiana University Jacobs school of music].
- Rimm, R. (2002). *The composer-pianists. Hamelin and The Eight*. Amadeus press.
- Samuil Feinberg — Nikolaos Samaltanos, Christophe Sirodeau — Piano Sonatas Nos. 7–12*. www.discogs.com. <https://www.discogs.com/ru/Samuil-Feinberg-Nikolaos-Samaltanos-Christophe-Sirodeau-Piano-Sonatas-Nos-7-12/release/5987979>.
- Piano Sonatas Nos 1-6 Marc-André Hamelin (piano)*. <https://www.hyperion-records.co.uk>. [https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D\\_CDA68233](https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA68233).
- Samuil Feinberg — Piano Sonatas Nos. 1–6 (Nikolaos Samaltanos; Christophe Sirodeau)*. classicalmjourney.blogspot.com. <https://classicalmjourney.blogspot.com/2019/07/samuil-feinberg-piano-sonatas-nos-1-6.html?m=1>.

1. Четверта форма рондо, згідно з описом, наведеному в підручнику А. Аренського, має наступну схему: Г.П.+1 П.П.+Г.П.+2 П.П.+Г.П.+1П.П.+доповнення

### References

- Arenskiy, A. (1921). *A guide to the study of forms of instrumental and vocal music*. Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatel'stvo. [In Russian].
- Feinberg, S. (1925). *Three Preludes for Piano Op. 15: notes*. Mezhdunarodnaja kniga. [In Russian].
- Feinberg, S. (1926). *Four preludes for piano, op. 8: notes*. Muzykal'nyj sektor gosudarstvennogo izdatel'stva. [In Russian].
- Feinberg, S. (1969). *Pianism as an art*. Muzyka. [In Russian].
- Feinberg, S. (1984). *Pianist, composer, researcher. Sovetskij kompozitor*. [In Russian].
- Cavanaugh, S. (2019). *Samuil Feinberg: An evolution of style* [Doctor's thesis, Indiana University Jacobs school of music]. [In English].
- Rimm, R. (2002). *The composer-pianists. Hamelin and The Eight*. Amadeus press.
- Samuil Feinberg — Nikolaos Samaltanos, Christophe Sirodeau — Piano Sonatas Nos. 7–12*. www.discogs.com. <https://www.discogs.com/ru/Samuil-Feinberg-Nikolaos-Samaltanos-Christophe-Sirodeau-Piano-Sonatas-Nos-7-12/release/5987979>. [In English].
- Piano Sonatas Nos 1–6 Marc-André Hamelin (piano)*. <https://www.hyperion-records.co.uk>. [https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D\\_CDA68233](https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA68233). [In English].
- Samuil Feinberg — Piano Sonatas Nos. 1–6 (Nikolaos Samaltanos; Christophe Sirodeau)*. classicalmjourney.blogspot.com. <https://classicalmjourney.blogspot.com/2019/07/samuil-feinberg-piano-sonatas-nos-1-6.html?m=1>. [In English].

Надійшла до редколегії 22.09.2021