

Міністерство культури та стратегічних комунікацій
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра спеціального фортепіано № 2

Браніцка Ольга Петрівна

Методика опанування фортепіанною технікою на прикладі етюдів
Каміля Сен-Санса

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво
Профілізація – Фортепіано

Бакалаврська робота

Науковий керівник –

Сасько М.Р.

доктор мистецтва, старший викладач
кафедри №1 спеціального фортепіано

Рецензент –

Рапіта О.М.

Професорка, завідувачка кафедри спеціального фортепіано №2 ЛНМА
ім.М.В.Лисенка, народна артистка України

Львів – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
 РОЗДІЛ 1. Фортепіанна техніка: теоретичні аспекти та методичні основи	
1.1. Фортепіанна техніка: поняття, основні види і засоби розвитку.....	7
1.2. Методичні підходи до формування технічної майстерності піаніста.....	9
 РОЗДІЛ 2. Каміль Сен-Санс: життя, творчість і методичне значення його етюдів	
2.1. Біографія Каміля Сен-Санса та характеристика його творчості.....	11
2.2. Методика опанування технічних труднощів на прикладі етюдів Каміля Сен-Санса	13
 ВИСНОВКИ.....	 28
 СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.....	 30

ВСТУП

Формування високого рівня фортепіанної техніки є одним із ключових завдань у професійній підготовці піаніста. Високий технічний рівень дозволяє не лише вільно володіти інструментом, а й точно передавати художній зміст твору, демонструвати широку амплітуду емоційних станів за допомогою звуковидобування, динаміки, штрихів та педалізації.

Сучасна фортепіанна педагогіка розрізняє два аспекти техніки:

- фізичну (механічну), що охоплює розвиток моторики, координації, сили пальців і свободи руху;
- художньо-виразову, що пов'язана з динамікою, фразуванням, артикуляцією, педалізацією та тембровим забарвленням. [5]

Важливу роль у формуванні технічної майстерності відіграють етюди — жанр, який поєднує в собі як навчальну, так і художню функцію. У цьому контексті етюди можна умовно розділити на два основні типи:

- Інструктивні етюди. Мають чітку дидактичну спрямованість. Вони створені для відпрацювання певного технічного прийому — незалежності пальців, швидкості, легато, стаккато, акордів, пасажів тощо. Такі етюди, як правило, мають просту фактуру і незначну художню цінність. Приклади: етюди *Карла Черні* (опуси 299, 740), *Муціо Клементі*, *Моріца Мошковського*, *вправи Ференца Ліста*, *Йоганнеса Брамса*, *Шарля Луї Ганона*.

- Художні етюди (віртуозні, концертні). Поєднують у собі складні технічні завдання та яскравий музичний образ. Це вже повноцінні твори для сцени, що потребують не лише технічної підготовки, а й глибокого розуміння музичного змісту твору.

У цьому контексті можна пригадати такі твори, як етюди *op.10* та *op.25* *Фридерика Шопена*, *Ференца Ліста* (Етюди по *Паганіні*, *Трансцендентні етюди*), концертні етюди *Віктора Косенка op.8* та його «11 етюдів у формі старовинних танців», 12 етюдів *Клода Дебюссі* та багато інших.

У процесі навчання та у виконавській практиці важливими є також технічні вправи, зокрема:

- вправи Брамса, які спрямовані на розвиток сили пальців і артикуляції;
- методичні рекомендації Альфреда Корто, що включають системну роботу з інтервалами, акордами, пасажами;
- вправи Ш. Ганона, які покликані розвивати рівномірність, точність і незалежність пальців та багато інших.

В свою чергу, у цьому дослідженні ми розглядаємо етюди Каміля Сен-Санса, як одного із взірцевих прикладів комплексного підходу до вирішення проблем фортепіанної техніки.

Завдяки своїй різноманітності техніка Сен-Санса поєднує елементи обох напрямків: інструментальні вправи, що належать до вузької техніки, та виразні, майже імпресіоністичні моменти, характерні для широкої техніки.

Незважаючи на те, що до проблем технічного розвитку піаніста зверталися багато наукових робіт, етюди Каміля Сен-Санса, часто залишаються поза увагою науковців, хоча їх методологічна цінність є не менш важливою у фаховій літературі. Відомо, що Сен-Санс приділяв велику увагу техніці, проте його етюди не набули широкого використання у педагогічній практиці, залишаючись на маргінесі виконавського репертуару.

Тому **актуальність** роботи полягає не лише у необхідності розширення українського музикознавчого фонду роботами щодо етюдів Каміля Сен-Санса, але й у закладенні міцного фундаменту теоретичної бази щодо одного з першочергових питань розвитку фортепіанної техніки у вищій музичній школі.

Об'єктом дослідження є процес опанування виконавцем фортепіанною технікою.

Предметом дослідження є етюди Каміля Сен-Санса оп. 111.

Метою роботи є дослідити методику опанування фортепіанною технікою на основі етюдів Каміля Сен-Санса, зосередившись на технічних і художніх аспектах їх інтерпретації.

Виходячи з поставленої мети в роботі вирішуються наступні **завдання**:

1. Проаналізувати особливості фортепіанної техніки в етюдах композитора;
2. Дослідити методичні підходи на різних етапах розвитку піаніста;
3. Розглянути біографію та творчу спадщину Каміля Сен-Санса у контексті розвитку фортепіанної музики;
4. Визначити основні методичні підходи до вивчення етюдів Сен-Санса;
5. Запропонувати педагогічні рекомендації для ефективного опанування технікою на прикладі конкретних етюдів з ор. 111.

Методи дослідження:

1. Компаративний - спрямований на зіставлення використання технічних прийомів у етюдах Сен-Санса з аналогічними зразками в етюдах інших композиторів (зокрема з етюдами Ф. Шопена, Ф. Ліста, М. Мошковського);
2. історико-культурний — полягає у розгляді етюдів Каміля Сен-Санса у контексті музичної культури Франції другої половини XIX століття, з урахуванням стилістичних та естетичних особливостей епохи;
3. Текстологічний, який передбачає аналіз нотного матеріалу етюдів Каміля Сен-Санса;
4. Теоретико - аналітичний – застосовується при вивченні наукової літератури за напрямом роботи.

Практичне значення роботи полягає у тому, що матеріали дослідження можуть бути використані викладачами фортепіано у освітніх закладах мистецького спрямування, а також студентами під час вивчення репертуару, спрямованого на вдосконалення технічної майстерності.

Структура роботи.

Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел.

У **вступі** визначено мету і завдання роботи, обґрунтовано актуальність наукового дослідження, визначено практичне значення роботи.

У **першому** розділі розглянуті основні елементи комплексного поняття фортепіанної техніки, її роль у формуванні виконавської майстерності піаніста, а також основні класифікації технічних прийомів. Окрему увагу приділено окремим типам техніки за Карлом Мартінсеном (класичний, романтичний та експресіоністичний типи), а також класифікації технічних елементів за характером фактури (дрібна та крупна техніка). Розкрито методичні підходи до формування технічної майстерності, зокрема роль етюдів у розвитку окремих технічних навичок. Розглянуто як спеціалізовані етюди, спрямовані на розвиток окремих технічних навичок, так і комплексні твори, у яких поєднано кілька виконавських завдань одночасно. Підкреслюється значення техніки, як засобу втілення музичного задуму та розвитку виконавської свободи піаніста.

Другий розділ описує короткий огляд життя та творчості Каміля Сен-Санса, з акцентом на його роль у розвитку фортепіанного мистецтва. Особливу увагу зосереджено на циклі «Шість етюдів» ор. 111, який є яскравим прикладом пізнього стилю композитора. Детально розглянуто художньо-технічні особливості кожного етюд, їх структуру, характер, технічні завдання та виражальні засоби, що робить цей цикл важливим етапом у формуванні виконавської майстерності піаніста.

Висновки містять результати проведеного дослідження та опис їх важливості для розуміння особливостей виконання етюдів Каміля Сен-Санса.

РОЗДІЛ I

Фортепіанна техніка: теоретичні аспекти та методичні основи

1.1. Фортепіанна техніка: поняття, основні види і засоби розвитку

Фортепіанна техніка відіграє важливу роль у професійному становленні піаніста. Вона не тільки допомагає розвинути впевненість у грі, а й дає можливість точніше передавати зміст музичного тексту. Для майбутнього виконавця володіння технічними навичками є основою, на якій будується виразне і вільне виконання. Під час занять педагог звертає особливу увагу на свободу у грі, яка можлива лише за умови достатньо високого рівня підготовки. Саме техніка є тим фундаментом, завдяки якому музикант може почуватися впевнено за інструментом і зосередитись на художньому змісті твору.

У широкому розумінні техніку піаніста можна розглядати, як комплексне явище, яке передбачає володіння всіма прийомами виконавства, котрі забезпечують виконання відповідного до стилю композитора, а саме: туше, різноманітну артикуляцію, динаміку та педалізацію, майстерність фразування, а також спритність та точність виконання музичного матеріалу.

У вузькому сенсі техніку піаніста можна розглядати, як вміння швидко та точно виконувати музичний текст в темпах зазначених композитором. [5]

Безперечним є той факт, що розвиток техніки у формуванні виконавця завжди був одним з головних завдань фортепіанної педагогіки. Саме фортепіанна техніка є однією з найважливіших факторів при демонстрації художнього змісту музичних творів.

Карл Мартінсен у книзі «*Індивідуальна фортепіанна техніка*» класифікує всю техніку за трьома типами:

- **Класичний тип («статична» техніка)**

Цей тип характеризується перевагою пальцевої техніки — «блискавичний пальцевий удар», точність руху від «кісточки» при вільно звисаючій легкій руці. Зап'ястя злегка переміщується горизонтально.

- **Романтичний тип («подушечна» техніка)**

Цей тип («вагова» або «екстатична» техніка) розвиває тонкість дотику й відчуття клавіші. Палець ніби «присмоктується» до дна клавіші, а вся вага руки м'яко передається на подушечку. Головне — звільнення м'язів і плавна передача ваги з одного пальця на інший. Класичне *legato* є основою цієї техніки.

- **Експресіоністичний тип (техніка плечового поясу)**

Є своєрідним синтезом прийомів двох попередніх типів, додаючи роботу плеча й корпусу. Основне — опора на дно клавіші фіксованою, пружною рукою з поверненням імпульсу до плеча. Така техніка необхідна для досягнення сильного, бравурного звучання. Це рівень професіоналів.

Також, за характером фактури техніку поділяють на дрібну та крупну. До **дрібної** техніки належать: позиційні групи, гами, арпеджіо, прикраси (мелізми), трелі, пальцеві репетиції, фігурації, подвійні терції. Натомість, до **крупної**: акорди, октави (у тому числі ламані), подвійні ноти (сексти, квінти), тремоло, стрибки. [9]

В цьому контексті важливо пригадати й Альфреда Корто, який вирізняє п'ять основних форм фортепіанної техніки:

- 1) рівномірність, незалежність і рухливість пальців;
- 2) підкладання першого пальця (гами й арпеджіо);
- 3) подвійні ноти й поліфонічна гра;
- 4) розтягнення;
- 5) кистьова техніка, акордова гра.

1.2. Методичні підходи до формування технічної майстерності піаніста

Як зазначає Володимир Горовиць: «Техніка – це темперамент і спритність. Техніка – це означає цілком мати уявлення про те, чого ви хочете, і мати повну можливість для досконалого розв’язання цього завдання». Він завжди пам’ятав, що віртуозна техніка – це найсильніше знаряддя його піаністичного арсеналу. [1, с 147]

Ця думка зазначає, що техніка пов’язана не лише з фізичними навичками, а й з внутрішнім розумінням музики. На нашу думку, технічна майстерність повинна допомагати втілити музичний задум. Важливо не просто правильно зіграти, а передати емоцію та ідею твору, а техніка, в свою чергу, є інструментом для втілення всього вищесказаного.

Формування технічної майстерності піаніста базується на системному і поетапному опрацюванні різних технічних аспектів. Одним із ключових методичних підходів є використання спеціалізованих етюдів, які спрямовані на розвиток окремих технічних прийомів.

Використання етюдів у навчальному процесі дозволяє піаністу поступово опановувати складні технічні елементи, формувати пальцеву гнучкість, силу, координацію рук, а також артикуляцію і динамічний контроль. Особливо ефективним є поєднання роботи з етюдами, що фокусуються на певних технічних аспектах, та комплексними етюдами, які інтегрують кілька технічних навичок одночасно.

Прикладом етюдів, що сприяють опануванню конкретних технічних труднощів є 18-й етюд Фридерика Шопена (Op. 25 No. 6). Хоча він відомий, як «терцієвий етюд», він охоплює ширший спектр навичок. Твір вимагає точної координації пальців, гнучкості та рівномірності в хроматичних інтервальних ходах. Також розвивається легкість і чистота звуку, незалежність пальців, точність у зміні позицій руки та вміння зберігати плавність у швидкому русі. Аналогічно й 20-й етюд Шопена (Op. 25 No. 8), який, окрім виразної мелодії, містить складні пасажі в секстах, які допомагають покращити рівномірність

звучання та координацію між руками. Виконання цього твору вимагає не лише технічної точності, але й уваги до динаміки, фразування та загального музичного образу, з обов'язковим дотриманням власного композиторського стилю Шопена.

Комплексний підхід до технічної підготовки піаніста спостерігається в етюдах Ференца Ліста, зокрема в «Трансцендентних етюдах». Вони включають не тільки різноманітні технічні прийоми, зокрема: швидкі пасажі, широкі стрибки, складні акордові побудови, але й необхідність зображення художнього змісту, відповідно до програмної назви твору. Опрацювання цих етюдів значно покращує загальний технічний рівень виконавця, розвиваючи одночасно силу, артикуляцію та музичну виразність.

Варто зазначити, що в етюдах, орієнтованих на комплексний розвиток піаніста завжди поєднуються декілька технічних завдань. На відміну від етюдів, які спрямовані лише на один вид техніки (наприклад, тільки на терції або тільки на сексти), у комплексних етюдах піаніст мусить одночасно володіти акордовою технікою, пасажами, стрибками, репетиціями, октавами, арпеджіо тощо. Такі твори вимагають високої координації, сили і витривалості.

Серед прикладів — етюди Ф. Ліста («Мазепа», «Feux Follets» (Блукаючі вогні)), Ф. Шопена (Op. 25 №11), М. Мошковського (Op. 72 №6, №10), а також окремі етюди Каміля Сен-Санса з циклу *Six Études pour le Piano, Op. 111*. Зокрема, шостий етюд Сен-Санса, який є типовою токатою і вимагає віртуозної техніки. Тут поєднуються акорди, швидкі пасажі, різкі зміни динаміки й характеру звучання.

Робота над такими етюдами дозволяє піаністу розвивати не тільки технічні навички, а й артистизм та вміння швидко адаптуватися до різних виконавських завдань. У цьому полягає особлива цінність комплексних етюдів для професійного становлення піаніста.

Каміль Сен-Санс: життя, творчість і методичне значення його етюдів

2.1. Біографія Каміля Сен-Санса та характеристика його творчості

Каміль Сен-Санс — один із найвизначніших представників французької музики XIX століття. Він народився 9 жовтня 1835 року у Парижі. Сен-Санса насамперед пам'ятають, як новатора у жанрі симфонічної поеми та за його оперу «Самсон і Даліла». Композитор відзначався своїми новаторськими зусиллями на користь французької музики, і він був обдарованим піаністом і органістом, а також письменником-критиком, поетом і драматургом. Із його концертів і симфоній, у яких він адаптував віртуозність стилю Ференца Ліста до французьких традицій гармонії та форми, найчастіше виконується його Третя симфонія (з органом).

Будучи дитиною-вундеркіндом у грі на фортепіано, Сен-Санс дав свій перший концерт у 1846 році. Він вивчав гру на органі та композицію в Паризькій консерваторії, і в 1855 році було виконано його Першу симфонію. У 1857 році він став органістом у славетній церкві Мадлен у Парижі — цей зв'язок тривав 20 років. Ліст, з яким він познайомився приблизно в цей час і з яким його пов'язувала довготривала дружба, назвав його найкращим органістом у світі.

У 1871 році, після Франко-пруської війни, він допоміг заснувати Національне музичне товариство, яке сприяло виконанню найзначніших французьких оркестрових творів наступного покоління. [8]
Опера Сен Санса «Самсон і Даліла», відкинута в Парижі через упередження щодо зображення біблійних персонажів на сцені, була поставлена німецькою мовою у Веймарі в 1877 році за рекомендацією Ліста. Зрештою її поставили в Парижі в 1890 році в театрі Eden, і згодом вона стала його найпопулярнішою

оперою.

Його Третя симфонія (1886), присвячена пам'яті Ліста, майстерно використовує орган і два фортепіано. У тому ж році він написав «Карнавал тварин» для малого оркестру — гумористичну фантазію, яка не виконувалася за його життя, але згодом здобула велику популярність, особливо, як твір для дитячих концертів.

Серед характерних зразків фортепіанного доробку композитора — *Etude en forme de valse* op. 52 №6, який поєднує блискучу техніку з елегантною вальсовою ритмікою, та *Allegro appassionato* op. 70, де втілено риси романтичного темпераменту через щільну фактуру й гармонічну насиченість.

Особливу увагу у творчості Сен Санса займає фортепіанний концерт № 5 в тональності F dur, op. 103 («Єгипетський»), написаний у період подорожі композитора до Північної Африки. У цьому творі Сен-Санс інтегрує елементи східної музичної культури, що особливо виразно втілено в другій частині (*Andante*), де використано модальні звороти, колористичні гармонії та імітацію природних звуків. Концерт є прикладом симфонічного мислення та вимагає від виконавця не лише технічної витримки, а й стилістичної гнучкості та здатності до художньої інтерпретації екзотичних елементів.

Хоча він жив у період впливу Вагнера, Сен-Санс залишився поза його впливом і дотримувався класичних зразків, відстоюючи консервативний ідеал французької музики, що підкреслював витончену майстерність і почуття форми. У своїх есе і мемуарах він описував тогочасну музичну сцену проникливо і часто іронічно. [12]

«В літературі можна зустріти визначення стилю Сен-Санса, піаніста й композитора, як «класичного» або «неокласичного». Насправді ж класична ясність мислення і стрункість форми гармонійно поєднуються в ньому з романтичною виразністю висловлювання. Така позицій породжує аналогії з Ф. Мендельсоном. Є подібність і у фортеп'яній фактурі обох композиторів: ідеал ясного, прозорого звучання, гомофонно-гармонічний склад, широке

використання формул дрібної пальцевої техніки, а водночас віртуозне завзяття, гідне середини XIX ст. - тут впізнається багаж блискучого піанізму.» [2, с 380]

Альфред Корто у своїй книзі «Про фортепіанне мистецтво» згадує, що Сен-Санс називав антиподом власних творчих Жоржа Бізе. Якщо в мистецтві Бізе насамперед домінують пристрасть і життя, то Сен-Санс узагальнював свій творчий порив в наступних афоризмах: «Остерігатися будь-якого перебільшення»; «Мистецтво насамперед – форма»; «Пошуки оригінальності смертельні для мистецтва, важливіше шукати чистоту стилю та досконалість форми». [7]

Фортепіанна творчість Каміля Сен-Санса характеризується поєднанням високої технічної майстерності з глибиною художнього змісту. У його творах простежується витончена гармонічна мова, прозора фактура, структурна ясність та елементи поліфонічного письма. Важливу роль відіграє образна контрастність, що проявляється у чергуванні ліричних і драматичних епізодів, а також у поєднанні віртуозних пасажів із виразними мелодійними лініями.

2.2. Методика опанування технічних труднощів на прикладі етюдів Каміля Сен-Санса

Етюд є одним із ключових жанрів у фортепіанній педагогіці, оскільки поєднує в собі технічне завдання з музичною виразністю. На відміну від механічних вправ, художні етюди розвивають музичне мислення, артикуляцію, фразування, динаміку та агогіку. Вивчення етюдів є обов'язковим етапом у формуванні технічної бази піаніста будь-якого рівня підготовки.

Завдяки різноманітності технічних завдань етюди дають можливість систематично вдосконалювати окремі елементи фортепіанної техніки — гами, арпеджіо, повтори, трелі, подвійні ноти, октави, акорди, легато, стакато, поліфонічне мислення тощо. При цьому етюд, як музичний твір стимулює розвиток художнього бачення й емоційної виразності.

Етюдн посідають важливе місце в процесі навчання гри на фортепіано — як на початковому етапі опанування інструмента, так і в репертуарі студентів вищих мистецьких навчальних закладів. Вони є не лише педагогічним матеріалом, а й концертними творами. Саме до таких відносяться *6 етюдів Каміля Сен-Санса*, які вимагають від піаніста вже сформованого технічного апарату та здатності до інтерпретаційного мислення.

Насамперед потрібно зауважити, що ці шість етюдів є спробою композитора сприяти відродженню французької музики після створення Французької національної музичної асоціації. В основі творів лежить чітка форма, однак автор поєднує її з багатством барвистої гармонії та фактури, намагаючись поєднати національну ідентичність із художнім новаторством і розширити горизонти розвитку французької фортепіанної музики. [10]

Етюдн Каміля Сен Санса — не просто технічні вправи, а художні полотна, в яких втілена витонченість, ліризм та ясність форм. У цьому контексті оп. 111 розглядається, як приклад поєднання традицій класичної форми з романтичною експресією та колористикою.

Перший етюд із циклу «Six Études pour le piano, Op. 111» Каміля Сен-Санса, що носить назву «Tierces majeures et mineures» (Мажорні і мінорні терції), є витонченим прикладом поєднання віртуозної техніки й музичної естетики пізнього романтизму.

З точки зору художньої характеристики, етюд сповнений легкості та вишуканості. Allegretto, що вказує на помірний швидкий темп, дозволяє зберігати елегантність і фразування, властиві французькій школі гри. Основний матеріал побудований на паралельному русі терцій у правій руці, на тлі акомпанементу в лівій, що вимагає від виконавця не лише технічної вправності, але й тонкого динамічного контролю.

Музикознавці часто порівнюють цей етюд Сен-Санса з шостим етюдом оп. 25 Шопена — і на це є вагомі підстави. Вже з перших тактів помітно, що обидва твори написані в тональності *gis-moll* і обидва спрямовані на вдосконалення техніки виконання терцій. Найбільше вражає схожість початку:

Сен-Санс, як і Шопен, починає етюд з тих самих терцій (h–dis, cis–e). Можливо, композитор свідомо зробив це, щоб вказати на зв'язок з етюдом Шопена, як на джерело свого технічного задуму. [14]

Проте схожість у звучанні та образності між етюдами лише здається на перший погляд. Якщо розглянути їх детальніше, з точки зору технічної складності, можна побачити суттєві відмінності. Наприклад, ритмічна формула терцій у Сен-Санса побудована на тріолях, тоді як у Шопена — це звичайні шістнадцяті ноти. До того ж Каміль Сен-Санс ускладнює виконання, виокремлюючи мелодійну лінію у першому пальці, що складається з довгих нот, тоді як інші пальці мають працювати незалежно й точно. Ця складність стосується не лише правої руки, як у Шопена: у середній частині етюду терції виконуються і лівою рукою, і обома руками одночасно, з постійною зміною фактури. Окрім терцій, композитор також вводить пасажі з секст і квінт, розширюючи технічну палітру етюду. [14]

Етюд №20 Ф. Шопена (ор. 25 №8) працює з секстами — технічним елементом, який також з'являється у середній частині етюду Сен-Санса (такти 25–32). Обидва твори вимагають витонченої артикуляції та гнучкості зап'ястя.

Текстологічний аналіз показує чітку структурну організацію твору:

Такти 1–8: правою рукою виконується плавний хід паралельними терціями, ліва — акордовий супровід. Важливо звернути увагу на приховану мелодію, що захована в структурі паралельних терцій у правій руці. Попри віртуозне оздоблення фактури, композитор вплітає ліричну мелодійну лінію, яку виконавець має виразно окреслити за допомогою легкого виділення верхнього голосу. Це завдання вимагає не лише технічної точності, а й тонкого динамічного балансу, аби не втратити мелодію у візуально рівномірній фактурі.

Такти 9–16: динамічне зростання, ускладнення фактури; вправи з метрономом допомагають зберегти пульсацію.

Такти 17–24: зміна малих і великих терцій; слід звернути увагу на артикуляцію.

Такти 25–32: поява секст у правій руці; вимагає м'якого туше та точного легато.

Такти 33–40: поступове наростання до кульмінації; формування витривалості рук.

Такти 41–56: спад динаміки, завершення з відчуттям прозорості фрази та педалізацією.

Перший етюд Сен-Санса найкраще розвиває класичну пальцеву техніку — точність та чіткість.

Таким чином, етюд №1 Каміля Сен-Санса — не лише зразок високої піаністичної техніки, а й важливий культурно-естетичний елемент, що поєднує у собі технічну складність і витончену музичну мову французького романтизму.

Другий етюд К. Сен-Санса з циклу ор. 111 має назву «*Traits chromatiques*» («Хроматичні риси»), як і перший етюд, написаний у мінорній тональності — *a-moll*. Він відрізняється дещо більшим масштабом порівняно з попереднім і вимагає від виконавця більшої витривалості. Проте з композиційного погляду етюд №1 «*Tierces majeures et mineures*» та етюд №2 «*Traits chromatiques*» побудовані у простій тричастинній формі з короткою кодою. Це невелика за обсягом п'єса у швидкому темпі (помірне *Allegro*), у якій композитор зосереджує увагу на зміні музичних барв. Основна художня ідея етюду реалізується через швидкі хроматичні пасажі, зміну інтервалів і контрасти звучання.

Каміль Сен-Санс досліджує у цьому творі характер тембрових і динамічних відтінків. Характерною особливістю виконання є те, що навіть у швидкому темпі необхідно зберігати чистоту інтонації та контроль сили натиску. При цьому, чим швидше і чіткіше натискається клавіша, тим яскравіше звучання. Натомість, при м'якому та повільному натиску звучання набуває більш м'якого і плавного характеру.

У середній частині Сен-Санс змінює характер технічного викладу: перший палець утримує окремий звук, що формує мелодичну лінію, тоді як

інші пальці одночасно виконують короткі пасажі. Ускладнюється фактура шляхом необхідності синхронного виконання вищезгаданої формули обома руками.

Варто зазначити, що у етюді змінюється фактура. Композитор додає нові голоси, урізноманітнюючи музичне полотно за допомогою підголосків і додаючи поліфонічні елементи. Серед технічних засобів, які формують тематизм середнього розділу, наявні подвійні ноти, арпеджіо (ламані акорди) та інтервали — класичні компоненти віртуозної фактури.

Фінальна частина — кода — виконує роль драматургічного заспокоєння, однак водночас є віртуозним випробуванням. Швидкі пасажі у великій і контр октавах, які необхідно зіграти з прозорим, точним звучанням у динамічному діапазоні *p – pp*, вимагають від виконавця максимальної зібраності, контролю та майстерності.

Попри використання традиційної форми, Сен-Санс експериментує з гармонією і хроматизмом, унаслідок чого центр тональності у п'єсі поступово розмивається, що також є характерною рисою французької композиторської школи кінця XIX століття. [4] Хроматизм та поліфонія у етюді №2 «Хроматичні риси» постають, як рівноцінні засоби виразності, створюючи виразну кольорову палітру твору.

Подібний технічний матеріал зустрічається в етюді Ф. Шопена ор. 10 №2, де також використано швидкі хроматичні гами у правій руці. Однак на відміну від шопенівської «лінії», Сен-Санс акцентує на колористичній варіативності і гармонічній невизначеності. У порівнянні з етюдами Ф. Ліста (наприклад, «La Campanella»), які вирізняються яскравою віртуозністю та фактурною театральністю, етюд Сен-Санса наближається до імпресіоністичних засобів виразності — зокрема, через розмиття тонального центру, часті модуляції та зміни фактури. З етюдами М. Мошковського твір Сен-Санса споріднений увагою до дрібної моторики й поліфонічної структури, проте він є набагато більш абстрактним за звучанням та художньою концепцією.

Для наочного висвітлення розглянемо текстологічний аналіз нотного тексту з урахуванням особливостей піаністичної техніки та виконавських завдань.

Такти 1–8. Вступ побудовано на стрімких хроматичних пасажах у правій руці, які вимагають ідеальної рівномірності та пальцевої точності. Основне завдання — зберігати прозорість звучання. Ліва рука — гармонічна підтримка. Темп *Allegro*, але з контролем інтонації й артикуляції.

Такти 9–16. Хроматичні пасажі тепер віддзеркалюються між руками. Важливо зберегти динамічний баланс та не перевантажити фактуру. Тут простежуються елементи, схожі з технікою Мошковського етюдів *Op. 72 №2* — точна моторика обох рук.

Такти 17–24. Ускладнення фактури за рахунок змішаних інтервалів — терції, квінти, сексти. Важливо контролювати чистоту інтервалів у швидкому русі. Рух лінії стає більш поліфонічним, що споріднює цей епізод з поліфонічними розробками Ф. Ліста.

Такти 25–32. Введення хроматизму в лівій руці створює контраст. Особливу увагу потрібно звернути на динамічні переходи — не допустити монотонності.

Такти 33–40. Тут Сен-Санс демонструє колористичну варіативність: гармонії змінюються майже у кожному такті. Водночас зникає відчуття стабільного тонального центру — типовий прийом французького імпресіонізму [10]. Зіставлення з технікою Корто щодо диференціації дотиків допоможе у виконавській реалізації. [7]

Такти 41–48. Кульмінація. Поєднується хроматичний рух із широкими інтервалами, часто з поліфонічними накладеннями. Тут складність у витримці фактурної чистоти та одночасно виразного тембру кожного голосу. Від виконавця вимагається висока артикуляційна дисципліна.

Такти 49–56. Зниження динаміки, завершення. Важливо витримати атмосферу "згасання кольору". Гармонія поступово розчиняється, що створює

ефект незавершеності — типовий стильовий прийом Сен-Санса і французької школи в цілому.

Таким чином, другий етюд з циклу оп. 111 Каміля Сен-Санса демонструє синтез віртуозної техніки, імпресіоністичної палітри й поліфонічного мислення, що відрізняє його від етюдів попередників і дозволяє розглядати, як провісника експериментів ХХ століття.

Третій етюд Каміля Сен-Санса з циклу Оп. 111 («Prélude et Fugue») дає змогу простежити технічні й жанрові паралелі між етюдом Сен-Санса Оп. 111 №3 та аналогічними творами інших композиторів ХІХ століття. Етюд «Prélude et Fugue» створений у стилі бароко, який демонструє ідею Сен-Санса щодо відродження класичної письменності. [10] Сен-Санс, як представник академічної французької школи, тяжіє до чіткості форми, використовуючи поліфонічні прийоми, характерні для класичних фуг. [14]

Водночас, прелюдія, наповнена драматизмом, імпровізаційністю та гармонійним розвитком, близьким до прелюдій Мендельсона або романтичних етюдів Ліста. На відміну від етюдів Ф. Шопена або М. Мошковського, в яких переважає концентрація на одному технічному прийомі, твір Сен-Санса вимагає глибокого поліфонічного мислення, технічної витримки та гнучкого звуковедення.

Звернення до жанру прелюдії й фуґи можна розглядати, як своєрідну реакцію на естетичні пошуки доби, у якій композитор зберігає традиції форми, мелодійності та поліфонічної майстерності.

Прелюдія написана у тональності *es-moll*. Сен-Санс часто використовує форму малого поліфонічного циклу в концертно-віртуозних етюдах. Це спостерігається в усіх його збірках етюдів, зокрема й у «Шести етюдах для лівої руки» оп. 135. Прелюдія має вільну, майже імпровізаційну форму, із застосуванням акордових побудов, секвенцій і фактурних контрастів. Початок характеризується енергійною ритмікою та виразними акордами, що створюють драматичну напругу. Згодом розгортаються пасажі у верхньому регістрі,

складні позиційні змінення, динамічні хвилі та поступові модуляції. Гармонічний розвиток прелюдії насичений діатонічними обертонами, іноді наближеними до пізнього романтизму. Після імпровізаційного спаду, останні акорди поступово переходять у фугу.

Зауважимо, що фуга також написана у тональності *es-moll*. Тема представлена у середньому регістрі, потім імітується в інших голосах. Незважаючи на бароковий характер тематичного матеріалу, фактура й гармонічні засоби розкривають романтичне мислення композитора. Важливу роль відіграє епізодична робота з секвенціями, голосоведенням, фразуванням і синкопами. Завдяки ретельно продуманій структурі композиції, Сен-Санс досягає контрапунктичної логіки характерної для Баха, але у романтичному звучанні.

Перейдемо до розгляду текстологічного аналізу етюд.

Прелюдія (*Allegro moderato*):

Такти 1–8: акордовий вступ; увага до балансу звуку, варто окремо працювати над координацією рук.

Такти 9–16: перехід до модуляційних фраз із секвенціями; вправи на звукову гнучкість.

Такти 17–24: зміна регістру, прозорість фактури; контроль педалізації.

Такти 25–36: гами, хвильові рухи; артикуляційна рівність.

Такти 37–48: розвиток, динамічне нарощення; посилення витривалості пальців.

Фуга (*Allegro*):

Такти 1–12: експозиція теми у голосах; виділення теми у кожному голосі.

Такти 13–24: контрапунктичні діалоги; фразування й баланс.

Такти 25–40: епізоди, секвенції, інтенсивність структури; розподіл навантаження.

Такти 41–56: повернення теми, кульмінація; чіткість ритму й зібраність.

Заключні такти: завершення з утвердженням тоніки; концентрація до останнього акорду.

«Порівняння фуги даного опусу з двома фугами етюдів ор. 52 дає можливість прослідкувати, з одного боку, посилення впливу ознак етюдності в жанрі фуги, з іншого – впровадження К. Сен-Сансом принципів розвитку та елементів фактури органного типу фуги, що більше підходить до жанру етюдю.» [12]

Четвертий етюд має назву «*Les Cloches de Las Palmas*», що у перекладі означає «Дзвони Лас-Пальмаса». Лас-Пальмас — це місто на Канарських островах, тож твір має екзотичне звучання та імітує дзвони, які лунають в повітрі. Основна ідея — створити ефект багатоголосого дзвону, використовуючи специфічні прийоми гри.

У другій половині XIX століття у французькій музиці зростає інтерес до екзотичних тем, орієнталізму, національних колоритів. Сен-Санс, як представник французького академічного романтизму, активно вплітає у свою музику образи природи, міфології та етнічного звучання. [10] Етюд «*Les Cloches de Las Palmas*» чудово втілює ці риси: імітація дзвонів, особливі ритмічні формули, просторове звучання (завдяки педалі), та ясність фактури — все це характерно для французької музики кінця XIX століття.

Цей етюд має програмну природу, як і багато етюдів Ліста та Шопена. Наприклад, у Ф. Ліста є етюд «*La Campanella*», де імітується дзвін — але на відміну від віртуозного блиску Ліста, Сен-Санс створює атмосферу глибшого медитативного дзвону. Основна фактура зосереджена в правій руці, натомість мелодія - в лівій. Часте повторення своєрідних “звукових штампів” в правій руці сприймаються, як резонанс дзвонів, водночас створюючи ефект ехо, відлуння.

У гармонічному плані Сен-Санс використовує традиційні тональні співвідношення, однак за рахунок частих повторів та динамічних змін (сильніше/слабше звучання), композитор досягає ефекту коливання музичної атмосфери.

Одним із основних завдань цього етюду — передача тембрового забарвлення. Як представник французької фортепіанної школи, композитор зосереджується на звуковій витонченості та тембровій точності.

Виконуючи праву руку, варто пам'ятати, що окремі звуки поєднуються між собою. Однак, як і мелодична лінія, вони мають бути підкреслені, але не повинні порушувати загальну атмосферу звучання.

Зауважимо, що фактура етюду будується на:

- Перемінному русі октавних або акордових дзвоноподібних елементів у правій руці.
- Ритмічному супроводі з повторюваними нотами у лівій руці.
- Частому використанні педалі для створення резонансу.

Є багато стрибків та акордів у крайніх регістрах. Дуже важливо точно передавати ритм і педалізацію.

Тепер розглянемо текстологічний аналіз етюду:

Такти 1–8: Основна тема з'являється у верхньому регістрі, у правій руці. Важливо працювати над легкістю октав, слідкувати за педаллю, щоб не було бруду. Ліва рука — підтримує пульсацію, як дзвони внизу.

Такти 9–16: Збільшується динаміка, з'являються швидкі повтори нот.

Тут важливо не стискати руку, потренувати стійкість кисті й економність рухів.

Такти 17–24: Починається діалог між верхніми і нижніми голосами, як перегукування дзвонів. Потрібно звернути увагу на контрасти: голосніше — тихіше, ближче — далі.

Такти 25–32: Кульмінація першої частини. Гучні акорди, широкий жест. Варто технічно опрацювати точність стрибків і зміну динаміки без напруження.

Такти 33–40: Перехід до середньої частини — «відлуння дзвонів» у далині. Варто звернути увагу на педалізацію.

Такти 41–56: Середня частина — спокійна, задумлива. Мелодія в середньому регістрі. Тут важливо працювати над звуковидобуванням — теплий, дзвінкий звук.

Такти 57–67: Повернення початкового матеріалу, але в іншому світлі — як після заходу сонця. Потрібно контролювати педаль і баланс рук.

Цей етюд — не лише технічне завдання, а й поетичне полотно. Робота над ним допомагає розвивати координацію рук, педалізацію, динамічні нюанси, і головне — образне мислення.

П'ятий етюд опусу, «Tierces majeures chromatiques» («Хроматичні мажорні терції»), написаний в тональності D dur. Він вирізняється особливою технічною складністю, яка досягає свого піку вже у першому розділі. Його хвилеподібна мелодична лінія нагадує тематизм другого етюду циклу — «Traits chromatiques», проте на відміну від нього доповнена подвійними нотами у терціях. Така технічна формула вимагає від виконавця надзвичайної витривалості, незалежності пальців і точності артикуляції. Саме через поєднання таких елементів цей етюд можна справедливо вважати найскладнішим у всьому циклі, попри те, що наступна токата має значно більш розгорнуту форму.

З перших звуків твору виникає образ казкового героя, він має дещо зловісний і хитрий характер, незважаючи на мажор. Таке враження створюється завдяки визначеним автором у назві твору хроматичним пасажам великими терціями (інколи зм.4) і штриху *staccato* в акомпанементі, що будується з ламаних акордів синкопованого ритму. Ліва рука насичена музичним матеріалом: тут присутні звукові трансформації акордів, часті гармонійні модуляції, довгі лінії арпеджіо, а також мелодійні елементи, що чергуються з розкладеними акордами. Така багатогранність музичної мови свідчить про вражаючу креативність Сен-Санса. [14]

У роботі над п'ятим етюдом Каміля Сен-Санса з циклу Op. 111 «Tierces majeures chromatiques» варто звернути увагу на послідовному опануванні

технічних прийомів, що забезпечують чистоту і рівномірність звучання паралельних мажорних терцій.

Перейдемо до текстологічного аналізу етюд:

Такти 1-4: варто зосередитись на точності інтонації та рівномірності звучання інтервалів у правій і лівій руках. Важливо, щоб кожна терція звучала прозоро і чітко, без зайвих шумів, а координація між руками була максимально синхронною.

Такти 5–8: поступове збільшення темпу, дотримуючись балансу динаміки — кожен звук повинен звучати однаково виразно. Особлива увага приділяється гнучкості кистей, що дозволяє виконувати терції плавно і легко, водночас ліва рука підтримує мелодичну лінію, створюючи контраст у фактурі.

Такти 9–12: характеризуються ускладненням рухів. Терції переміщуються по різних регістрах, тому варто практикувати поступові переходи, спершу у повільному темпі, зосереджуючись на точності, а потім на збільшенні швидкості. Важливим є плавне з'єднання нот для створення зв'язної артикуляції без різких розривів.

Такти 13-16: з'являються великі скачки та позиційні зміщення в руках, що потребує розвитку точності і швидкості пальців, а також зміцнення кисті за допомогою спеціальних вправ, зокрема гам на терції. Важливо зберігати контроль темпу, щоб уникнути перенапруження.

Такти 17–20: особлива увага на динамічні контрасти від *pianissimo* до *forte*, що підсилює емоційність твору. Обережне використання педалі, щоб зберегти чистоту інтервалів і прозорість звучання.

Такти 21–24: важливо зберегти чіткість і рівномірність звучання в обох руках, щоб зберегти плавність і легкість гри.

Для успішного опанування етюд рекомендуємо використовувати метроном, починаючи з повільного темпу і поступово прискорюючи його, а також регулярно виконувати вправи для розвитку гнучкості пальців та координації обох рук. Особливо корисними є вправи на паралельні терції, що є основним технічним прийомом цього етюд.

Останній етюд з оп.111 під назвою “Toccata” (Токата) підсумовує опус і разом із «Les cloches de Las Palmas» належить до найчастіше виконуваних творів цієї збірки від часу його створення до сьогодення. Цей твір є сольною фортепіанною версією третьої частини Концерту №5 для фортепіано з оркестром F-dur, op. 103. [10]

У Токаті втілено характерні риси стилю Сен-Санса — життєствердну енергію, ритмічну гнучкість і стрімкий розвиток музичного матеріалу з несподіваними поворотами. Крім того, твір є своєрідною квінтесенцією віртуозної фортепіанної техніки композитора, що дає підстави називати його своєрідною «енциклопедією» піанізму Сен-Санса. [14]

Розпочинається етюд ефектним і вольовим вступом, який побудовано з однотактового мотиву, що містить характерну синкопу. Технічна формула включає виконання терцій в октаву одночасно двома руками, вона є схожою до технічного завдання першого етюд опусу.

Композитор майстерно працює з фактурою: в правій руці звучить безперервний потік шістнадцятих нот, тоді як ліва виконує гармонічну й ритмічну опору. Часто застосовується техніка перехрещення рук, репетиційні фігури, контрастне фразування та раптові гармонічні повороти. Особливу увагу варто приділити точності динамічних і штрихових позначень, які є невід’ємною частиною інтерпретації.

Зупинимось на текстологічному аналізі етюд:

Такти 1–8 — введення в основну моторну формулу, побудовану на постійних шістнадцятках у правій руці.

На даному етапі головним завданням є відпрацювання рівномірності руху, зняття зайвої напруги в кисті, а також налагодження балансу між руками. Рекомендується виконання в повільному темпі з метрономом, а також чергування legato і staccato, щоб урізноманітнити артикуляційну техніку.

Такти 9–16 — розвиток початкового матеріалу з поступовим зростанням динаміки. Слід зберігати артикуляційну точність і контролювати звучання,

уникаючи надмірного виділення правої руки. Впровадження динамічних хвиль (*crescendo/diminuendo*) в межах тактів дозволяє урізноманітнити музичний рух.

Такти 17–24 — епізод із перехресними пасажами, що вимагає особливої уваги до координації рук.

Особливої уваги потребують ясність руху, чистота звуку й чітке педалювання (коротка, «технічна» педаль), яке не повинне «розмивати» фактуру. Практика почергових груп нот у повільному темпі є ефективним способом подолання труднощів.

Такти 25–32 — кульмінаційний фрагмент із щільною вертикаллю та широкими гармонічними накладеннями. Основна увага на динаміці *forte* без перевантаження туше. Важливо зберігати контроль над тембром і розподіляти вагу руки рівномірно, не допускаючи скутості м'язів.

Такти 33–40 — активне використання крайніх регістрів і горизонтальних стрибків. Потрібна висока точність у переміщеннях руки по клавіатурі, а також уміння вчасно відновити орієнтацію в просторі. Доцільним є тренування стрибків окремо, з фіксацією позиції після кожного руху.

Такти 41–48 — контрастний розділ із більш «легким», ігровим характером. Необхідно змінити тип туше на ближчий до *leggiere*, зберігаючи артикуляційну точність.

Такти 49–56 — перехідна частина з відносною динамічною розрядкою. Завданням є утримання моторної рівності при зміні динамічного плану. Важливо не втрачати імпульс і динамічну лінію. Корисною є практика з внутрішнім диригуванням, щоб не фраза не втрачала цілісності.

Такти 57–64 — повторне наростання технічної складності, кульмінація. Підвищується інтенсивність, зростає щільність фактури, збільшується динамічне напруження. Необхідно працювати над витривалістю, не втрачаючи артикуляційної чіткості. Рекомендується розподіляти фрагмент на підгрупи та поєднувати їх поступово.

Такти 65–72 — завершальний розділ, у якому відбувається поступове розгортання фінальної хвилі. Слід зберігати ясність ліній, темброву виразність та логічність фразування.

Фінальні такти потребують точності, сили та акустичного балансу. Заключний акорд повинен бути виразним, але не надмірно важким. Рекомендується тренування фінальних тактів окремо, в різних темпах та динаміці.

Робота над шостим етюдом Каміля Сен-Санса повинна поєднувати систематичне технічне опрацювання із музичним наповненням. Важливо дотримуватись принципу «від простого до складного»: починати з невеликих фрагментів у повільному темпі, поступово переходячи до цілісного виконання. Етюд «Токката» не лише вдосконалює дрібну моторну техніку, а й розвиває музичну фантазію, темброве мислення та виконавську витривалість.

Таким чином, етюди становлять невід'ємну частину у процесі професійного становлення піаніста, адже розвивають комплекс навичок, необхідних для повноцінного музичного самовираження.

Висновки

У результаті проведеного дослідження було з'ясовано, що цикл «Шість етюдів для фортепіано» ор. 111 Каміля Сен-Санса є важливою складовою не лише французького, а й світового фортепіанного репертуару. Цей опус поєднує у собі високий рівень технічної складності з глибоким художньо-образним змістом, демонструючи віртуозність композиторського мислення Сен-Санса та його майстерне володіння фортепіанною фактурою.

Застосування порівняльного методу дозволило простежити, що технічні завдання, закладені у етюдах Сен-Санса, перегукуються з традиціями, започаткованими Ф. Шопеном, Ф. Лістом та М. Мошковським, однак водночас вирізняються властивим французькій школі звучанням, легкістю фактури та увагою до тембрової палітри.

Історико-культурний підхід показав, що етюди ор. 111 відображають характерні риси музичної культури Франції другої половини XIX століття: прагнення до витонченості, рівноваги, гармонії, орієнтацію на традиції, збагачені елементами романтичного драматизму та віртуозності. Сен-Санс не лише продовжив традиції попередників, але й адаптував їх під естетичні запити свого часу, створивши твори, що однаково цінні, як для розвитку техніки, так і для музичного мислення піаніста.

За допомогою текстологічного аналізу було досліджено нотний матеріал кожного з етюдів, розкрито його структурні особливості, характерні технічні прийоми (терції, сексти, арпеджіо, акорди, репетиції, контрастні регістри, складна поліфонія), що вимагають від виконавця високої технічної та художньої підготовки.

Теоретико-аналітичне вивчення наукової літератури дозволило глибше зрозуміти стильові особливості творчості Сен-Санса, його ставлення до жанру етюдів як до синтезу педагогічної функції та художнього самовираження.

Практична цінність дослідження полягає у формулюванні конкретних рекомендацій для виконавської роботи над кожним етюдом циклу, зокрема:

детальний потактовий аналіз, вказівки щодо артикуляції, динаміки, роботи з педаллю, формування звучання, уваги до образності та структури творів.

Отже, етюд Сен-Санса оп. 111 є надзвичайно цінним як для викладацької практики, так і для концертного репертуару. Вони не лише збагачують технічний арсенал піаніста, а й формують його художнє мислення, вимагають образної уяви, витонченого музичного смаку та виконавської майстерності.

Список використаних джерел

1. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві ХХ сторіччя: Підручник. – Львів, 2014. 147 с.
2. Кашкадамова Н. Фортеп'янне мистецтво Франції. *Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя* / Н. Кашкадамова ; ред. О. Зелінський. Тернопіль : АСТОН, 2006. С. 608.
3. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. Київ : Освіта України, 2008. 416 с.
4. Клендій О. М. Фортепіанний стиль К.Сен-Санса як втілення виконавського ідеалу Європейської культури ХІХ століття : дис. ... д-ра філософії / Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського. Харків, 2021. 246 с.
5. Кузенкова В. Методика навчання гри на інструменті фортепіано. *Scribd*. 01.07.2024.URL:
<https://www.scribd.com/document/748387701/%D0%9C%D0%95%D0%A2%D0%9E%D0%94%D0%98%D0%9A%D0%90-%D0%9D%D0%90%D0%92%D0%A7%D0%90%D0%9D%D0%9D%D0%AF-%D0%93%D0%A0%D0%98-%D0%9D%D0%90-%D0%86%D0%9D%D0%A1%D0%A2%D0%A0%D0%A3%D0%9C%D0%95%D0%9D%D0%A2%D0%86-%D0%A4%D0%9E%D0%A0%D0%A2%D0%95%D0%9F%D0%86%D0%90%D0%9D%D0%9E> (дата звернення: 03.05.2025).
6. Brian Hart. The Symphony and National Identity in Early Twentieth-Century France. *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939, Том 54* / Barbara L. Kelly. University of Rochester Press, 2008. С. 255.
7. Cortot A. La musique francaise de piano. *INTERNET ARCHIVE*. 22.07.2021.URL:<https://archive.org/details/lamusiquefrancai0000cort/page/n3/mode/2up> (дата звернення: 20.05.2025).

8. Machart, Renaud. *Camille Saint-Saëns*. — Paris: Gallimard, 2004.
9. Martienssen, C. A. *Die individuelle Klaviertechnik*. Leipzig: Peters, 1930. 207 S.
10. Pasler J. Writing through Music: Essays on Music, Culture, and Politics.. *INTERNET ARCHIVE*. 22.12.2022. URL: <https://archive.org/details/writingthroughmu0000jann/page/n1/mode/2up> (дата звернення: 20.05.2025)
11. Saint-Saëns C. On the execution of music, and principally of ancient music / done into english with explanatory notes by Henry P. Bowie. San Francisco : The Blair-Murdock company, 1915. 25 p
12. The Editors Of Encyclopaedia Britannica Article History. Camille Saint-Saëns. *Britannica. Arts&Culture*. 20.07.1998. URL: <https://www.britannica.com/biography/Camille-Saint-Saens> (дата звернення: 23.05.2025).
13. The Free Encyclopedia. Société nationale de musique. *Wikipedia, the free encyclopedia*. 03.06.2025. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Soci%C3%A9t%C3%A9_nationale_de_musique?utm_source (дата звернення: 05.06.2025).
14. Yushuai Li. Traditional Fusion —The Piano Etude of Charles Camille Saint-Saëns (OP.111). *Scientific Research. An Academic Publisher*. 16.05.2024. URL: <https://www.scirp.org/journal/paperinformation?paperid=133524> (дата звернення: 15.05.2025).