

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ

ЧЕРНЯВСЬКИЙ ІГОР ВІТАЛІЙОВИЧ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

УДК 78.071.2+78.036:785.1“18”

**МОДУСИ СКРИПКОВОЇ ВІРТУОЗНОСТІ
У МИСТЕЦТВІ ХІХ СТОРІЧЧЯ**

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту

на здобуття ступеня доктора мистецтва

Спеціальність – 025 Музичне мистецтво

Галузь знань – 02 Культура і мистецтво

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



І. В. Чернявський

Творчий керівник:

Мельник Алла Олексіївна

кандидат мистецтвознавства, доцент

Науковий консультант:

Ніколаєвська Юлія Вікторівна

доктор мистецтвознавства, професор

Анотація

Чернявський Ігор Віталійович. Модуси скрипкової віртуозності у мистецтві XIX сторіччя. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту, поданого на здобуття ступеня доктор мистецтва (спеціальність 025 – Музичне мистецтво, галузь знань 02 – Культура і мистецтво). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України. Харків, 2025.

Дослідження присвячене осмисленню каприсів Жака-Фереоля Мазаса в контексті формування феномену скрипкової віртуозності доби романтизму. У фокусі перебуває не лише технічна складова етюдного жанру, а й виявлення модусів – характерних способів прояву виконавської майстерності, які поєднують технічну довершеність із музичною образністю, риторикою та інтерпретаційною свободою. У XIX столітті скрипкова віртуозність набула виняткового статусу, розвиваючись у різноманітних художніх і соціокультурних площинах – від публічних концертів до педагогічної практики. Віртуоз став не лише віртуозом техніки, а й носієм ідеалу артистизму, емоційності та виразної інтонації.

Водночас віртуозність не обмежується демонстративною складністю. У цьому дослідженні запропоновано розглядати її як систему виконавських параметрів, у якій технічна складність є лише одним із шарів. Поняття «модусу віртуозності» запроваджується як аналітичний інструмент, що дозволяє ідентифікувати стійкі функціональні конфігурації, наприклад, артикуляційну мобільність, позиційне мислення, інтонаційну пластичність, сценічну емоційність. Такий підхід дозволяє поєднати історико-естетичну перспективу з актуальними виконавськими і педагогічними потребами.

Метою дослідження є виявлення модусів скрипкової віртуозності у художньо-історичному контексті XIX століття, з подальшим аналізом їх проявів у каприсах Жака-Фереоля Мазаса як специфічній формі поєднання педагогічної функціональності та виконавської виразності.

Каприси Ж. Мазаса розглядаються як зразок педагогічно цілеспрямованої, але естетично повноцінної віртуозної мініатюри. Їхня структура відображає продуману дидактичну послідовність, у якій поступово ускладнюються технічні завдання: від штрихової організації до складної позиційної роботи, від елементарної кантилени до вібраційної виразності та штрихового синтезу. Особливу увагу приділено аналізу конкретних каприсів із опусу 36, у яких окреслюються базові та розвинені модули виконавської техніки. Через призму модусного аналізу виявляється потенціал цих творів як навчального матеріалу, що водночас формує виконавську ідентичність молодого скрипаля.

Об'єкт дослідження: скрипкове виконавське мистецтво XIX століття.

Предмет дослідження: модули скрипкової віртуозності як сукупність техніко-виразових, штрихових і стильових моделей, репрезентованих у каприсах Жака-Фереоля Мазаса та їхній зв'язок із виконавськими традиціями XIX століття.

Постать Ж. Мазаса є унікальною для свого часу: він інтегрував функцію педагога, виконавця і методолога, створивши ефективну модель скрипкової освіти. Його каприси це не просто вправи, а зразки інструментального мислення, які слугують містком між класичною логікою й романтичною виразністю. Їхня текстова доступність, водночас із високими естетичними вимогами, створює умови для демократизації віртуозного репертуару. У сучасному освітньому процесі ці твори зберігають свою актуальність як засіб комплексного формування техніко-інтонаційної чутливості виконавця.

Таким чином, каприси Ж. Мазаса репрезентують перехідний тип жанру між навчальним етюдом і концертною мініатюрою і можуть слугувати основою для поглибленого інтерпретаційного аналізу. Запропонований модусний підхід дозволяє побачити в них не лише педагогічну методику, а й вияв виконавської парадигми XIX століття в її багатовимірному розвитку.

Матеріалом наукового обґрунтування обрано дві збірки етюдів Ж. Мазаса: «Спеціальні» та «Блискучі» оп.36.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше здійснено цілісне музикознавче осмислення каприсів Ж.-Ф. Мазаса як антології модусів скрипкової віртуозності, репрезентативної для виконавських стратегій XIX століття. Запропоновано авторську класифікацію штрихових і виразових моделей як основних носіїв віртуозної риторики. Введено в науковий обіг поняття «модус скрипкової віртуозності» як категорії, що дозволяє описати системні параметри технічно-виразового мислення скрипаля в історико-педагогічному і виконавському контекстах. Найбільш вагомим результатом усієї дослідницької роботи є її практична площина – повне вивчення, інтерпретація та відеозапис 57 каприсів Ж. Ф. Мазаса. Такий підхід не лише поглибив розуміння технічної й стилістичної специфіки цього матеріалу, а й дав змогу осмислити каприси як цілісну педагогічну систему, що розкриває логіку поступового формування скрипкової техніки.

Важливо підкреслити, що реалізація повного циклу в концертному виконанні є рідкісним явищем у виконавській і методичній практиці. Попри активне використання окремих каприсів у навчальних програмах, системне їх трактування як художньо-цілісного та методично витриманого репертуару все ще залишається недостатньо представленим у фаховому середовищі. Саме тому створення відеодокументації «Спеціальних» та «Блискучих» каприсів становить не лише дослідницький інтерес, а й художньо-педагогічну цінність: як для викладачів, що шукають практичні орієнтири, так і для студентів, яким потрібна стилістично виважена й технічно точна модель. Практичне виконання дозволило перевірити ефективність технічних підходів, запропонованих у теоретичній частині дослідження, виявити їхні сильні сторони та потенційні труднощі у реальному виконавському процесі. Таким чином, саме практична реалізація дослідження стала важливим містком між аналітичним осмисленням і живим музичним втіленням, що

суттєво підсилює прикладну цінність роботи в межах як методичної, так і виконавської парадигми.

У *розділі 1* «Віртуозність як естетичний та виконавський феномен скрипкового мистецтва XIX сторіччя» окреслено історико-естетичні передумови формування феномену скрипкової віртуозності в європейській культурі XIX століття. Розглянуто еволюцію поняття «віртуозності» у зв'язку з трансформацією образу музиканта-віртуоза, простежено вплив провідних національних скрипкових шкіл на формування технічних і стилістичних орієнтирів віртуозного виконавства. Узагальнено типові риси романтичної віртуозності як культурного коду епохи, що поєднує технічну винятковість, емоційну експресію, стилістичну свободу та сценічну харизму.

Розділ 2 «Каприси Ж.-Ф. Мазаса як антологія модусів скрипкової віртуозності» присвячений поглибленому аналізу каприсів Ж.-Ф. Мазаса як художньо-педагогічного корпусу, що репрезентує різні форми скрипкової віртуозності. У підрозділі 2.1 розглянуто загальну архітектоніку збірки як поетапної системи професійного розвитку. Підрозділ 2.2 містить методично-аналітичний огляд перших каприсів (№№1–5, 7), у яких простежено формування базових виконавських модусів – безперервного звучання, фразування, штрихової виразності, інтонаційної артикуляції та вібраційної чутливості. У підрозділі 2.3 проаналізовано більш складні каприси (№№19, 20, 23, 26, 28, 38, 51), що демонструють поступовий перехід до синтетичних форм віртуозності з акцентом на позиційну мобільність, штрихову комбінацію, динамічне нюансування та інтерпретаційне мислення.

У *висновках* узагальнено результати дослідження скрипкової віртуозності як багатогранного явища романтичної доби, що поєднує технічну, стилістичну й інтерпретаційну складові. Визначено типові модуси віртуозного виконавства XIX століття та проаналізовано їх вияв у каприсах Ж.-Ф. Мазаса. Доведено, що ця збірка є не лише педагогічним матеріалом, а й художньо завершеною моделлю формування виконавської чутливості. Підкреслено значення Ж. Мазаса як реформатора скрипкової освіти, а його

каприси – як інструмент поетапного розвитку техніки й музичного мислення. Модусний підхід, застосований у дослідженні, відкриває нові можливості для цілісного аналізу виконавської природи етюдного жанру.

Ключові слова: скрипкова віртуозність, модуси віртуозності, творчість Ж.-Ф. Мазаса, скрипкове мистецтво XIX століття, європейська музична традиція, каприс, етюдний жанр, концертна мініатюра, виконавське мислення, інтерпретаційна стратегія, штрихова артикуляція.

Abstract

Cherniavskyi Ihor Vitaliiovich. Modes of Violin Virtuosity in 19th-Century Art. Scientific substantiation of the creative art project submitted for acquiring the Doctor of Arts degree (specialty 025 – Musical Art, field of knowledge 02 – Culture and Art). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. Kharkiv, 2025.

The research focuses on the caprices by Jacques-Féréol Mazas in the context of the formation of violin virtuosity as an artistic phenomenon of the Romantic era. The study goes beyond the technical dimension of the etude genre to explore «modes» – distinctive patterns of performing mastery that combine technical perfection with musical imagery, rhetorical expressiveness, and interpretative freedom. In the 19th century, violin virtuosity attained exceptional status, evolving across various artistic and sociocultural domains – from concert performance to pedagogical practice. The virtuoso became not only a master of technique, but also a bearer of artistic ideals, emotional expressivity, and musical intonation. Virtuosity, however, is not confined to external complexity. This research proposes to understand it as a system of performative parameters, where technique is only one layer among many. The notion of a «mode of virtuosity» is introduced as an analytical tool for identifying stable functional configurations such as articulatory mobility, positional fluency, intonational plasticity, and stage expressiveness. This

approach connects the historical and aesthetic perspective with contemporary artistic and pedagogical challenges.

The purpose of the research is to define the modes of violin virtuosity within the historical and stylistic context of the 19th century and to analyse their manifestations in the caprices by Jacques-Féréol Mazas as a unique synthesis of pedagogical function and artistic expression.

Mazas' caprices are examined as a pedagogically oriented yet aesthetically complete model of virtuosic miniature. Their structure reveals a carefully designed didactic progression, with technical tasks gradually increasing in complexity – from articulation and bowing to advanced positional work, from basic cantilena to expressive vibrato and stroke synthesis. Special attention is paid to the analysis of selected caprices from Op. 36, where both basic and advanced performance modes are identified. Through the lens of modal analysis, these pieces are presented not only as study material but also as a medium for shaping the performer's artistic identity.

The figure of Mazas appears as uniquely positioned in his time, combining the roles of pedagogue, performer, and methodologist. His caprices are not merely technical exercises but embody instrumental thinking that bridges classical structure with Romantic expressivity. Their accessibility, combined with high artistic demands, reflects a democratization of virtuoso repertoire. In today's educational context, these works remain relevant as tools for developing a student's technical and intonational sensitivity. Thus, Mazas' caprices represent a hybrid genre between educational etude and concert miniature and provide a rich foundation for interpretative analysis. The modal approach introduced in the research allows for a deeper understanding of these works not only as teaching materials, but also as manifestations of the broader 19th-century performance paradigm.

Scientific novelty lies in the first comprehensive musicological analysis of Mazas' caprices as an anthology of violin virtuosity modes representative of 19th-century performance strategies. The concept of a «mode of violin virtuosity» is

introduced as a new analytical category to describe the system of technical and expressive parameters in historical and pedagogical contexts.

A key outcome of the project is its practical component – the full interpretation and video recording of 57 caprices by Mazas. This not only deepened the understanding of their technical and stylistic specifics but also confirmed the caprices as a holistic pedagogical system revealing the logic of violin technique acquisition. Importantly, the public performance of the complete cycle remains rare in professional and academic practice. Despite the widespread use of individual caprices in curricula, the collection as a unified artistic and didactic whole is still underrepresented. The creation of a full video documentation offers both a research and pedagogical resource – for teachers seeking interpretive models and students requiring stylistically accurate and technically refined references. Performing the entire cycle allowed for testing the practical efficiency of the theoretical concepts presented in the study and highlighted their strengths and challenges in real-world interpretation. Thus, the practical realization of the project served as a vital bridge between analytical reflection and artistic embodiment, enhancing the applied value of the research for both methodical and performance-related contexts.

Section 1 «Virtuosity as an Aesthetic and Performative Phenomenon in 19th-Century Violin Art» outlines the historical and aesthetic premises for the formation of Romantic violin virtuosity. The evolution of the virtuoso image is examined in connection with major European violin schools, highlighting the stylistic and technical foundations of 19th-century violin performance.

Section 2 «The Caprices of J.-F. Mazas as an Anthology of Violin Virtuosity Modes» presents a detailed analysis of Mazas' caprices as a pedagogical and artistic corpus. Subsection 2.1 explores the general structure of the collection as a step-by-step system for performance development. Subsection 2.2 provides a methodological analysis of Caprices Nos. 1–5 and 7, tracing the formation of basic performance modes – continuity of sound, phrasing, articulation, and expressive intonation. Subsection 2.3 examines more advanced caprices (Nos. 19, 20, 23, 26,

28, 38, 51), which demonstrate the progression toward synthetic forms of virtuosity involving positional flexibility, combined strokes, dynamic nuance, and interpretive awareness. Mazas' caprices are shown to function as a structured model for developing expressive sensitivity, where technique and artistry are interwoven in the performer's growth.

Conclusions summarize violin virtuosity as a complex phenomenon of the Romantic age, encompassing technical, stylistic, and interpretive dimensions. The study defines key performance modes of the 19th century and demonstrates their realization in Mazas' caprices. These works are recognized not only as pedagogical tools but also as artistically complete pieces. Mazas is affirmed as a reformer of violin pedagogy, and the modal approach developed in the research provides new perspectives on the etude genre as a vehicle for performative thought.

Keywords: violin virtuosity, modes of virtuosity, J.-F. Mazas, 19th-century violin art, European musical tradition, caprice, etude genre, concert miniature, performative thinking, interpretative strategy, stroke articulation.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
ВСТУП.....	12
РОЗДІЛ 1. ВІРТУОЗНІСТЬ ЯК ЕСТЕТИЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ ФЕНОМЕН СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА ХІХ СТОРІЧЧЯ.....	20
1.1. Категорія віртуозності та образ віртуоза в європейській музичній традиції ХІХ століття.....	20
1.2. Скрипкові школи ХІХ століття та їх вплив на формування віртуозної стилістики.....	23
Висновки до розділу 1.....	28
РОЗДІЛ 2. КАПРИСИ Ж.-Ф. МАЗАСА ЯК АНТОЛОГІЯ МОДУСІВ СКРИПКОВОЇ ВІРТУОЗНОСТІ.....	30
2.1. Каприси Жака-Фереоля Мазаса як цілісна віртуозна модель.....	30
2.2. Модуси віртуозної чутливості: художньо-методичний аналіз перших каприсів Ж.-Ф. Мазаса» (№№1-5, 7).....	35
2.2.1. Каприс №1: виконавські й методичні аспекти роботи над безперервністю звуку при зміні смичка.....	35
2.2.2. Каприс №2: фразова структура, штрихові моделі та художня виразність.....	38
2.2.3. Каприс №3: нюансова артикуляція, діалогічна природа та штрихова чутливість.....	41
2.2.4. Каприс №4: тріольна штрихова організація, поліфонічне мислення та виконавська трансформація.....	43
2.2.5. Каприс №5: формування єдиного детаşe-звучання в умовах поліфонічної структури.....	47
2.2.6. Каприс №7: формування кантиленності та техніки вібрації як основи виразного скрипкового «співу».....	48
2.3. Динаміка віртуозної трансформації: штрих, позиція, вібрація і артикуляція в каприсах Ж.-Ф. Мазаса (№№19, 20, 23, 26, 28, 38, 51).....	50

2.3.1. Каприс №19: формування моторної незалежності та техніки артикуляційного падіння.....	50
2.3.2. Каприс №20: формування позиційної гнучкості та пластики переходів.....	52
2.3.3. Каприс №23: синтез штрихових прийомів як інструмент розвитку правої руки скрипаля.....	54
2.3.4. Каприс №26 (Полонез): стильова модель техніки та інтерпретації.....	57
2.3.5. Каприс №28: поліфонічне мислення та штрихова пластика як основа музичного висловлення.....	59
2.3.6. Каприс №38: формування співучого звучання та виразної вібрації.....	61
2.3.7. Каприс №51: переосмислення штриха крізь призму спіккато як засобу артикуляційної виразності.....	63
Висновки до розділу 2.....	65
ВИСНОВКИ.....	70
Список використаних джерел.....	73
ДОДАТКИ.....	78
Додаток А. Посилання на записи каприсів Ж. Мазаса у авторському виконанні.....	78
Додаток Б. Спеціальний курс за тематикою творчого мистецького проєкту.....	81
Додаток В. Апробація творчого мистецького проєкту.....	87

ВСТУП

Постановка проблеми. XIX століття увійшло в історію європейського музичного мистецтва як доба стрімкого розвитку віртуозного виконавства, коли технічна майстерність музиканта стала не лише засобом самовираження, а й естетичною цінністю. Саме в цей період скрипкова віртуозність набула нових художніх модусів, зумовлених як еволюцією композиторського стилю, так і становленням національних виконавських шкіл. Скрипка, завдяки своїм виразовим можливостям, стала провідним інструментом сольної сцени, а скрипалі-віртуози – символами музичного героїзму та артистичного блиску доби романтизму.

Водночас скрипкова віртуозність XIX століття не є однорідним явищем. Вона формується в різних контекстах – концертному, педагогічному, салонному, – і набуває різних стилістичних відтінків залежно від національного середовища, композиторської інтенції, а також особистого виконавського почерку. У зв'язку з цим постає необхідність дослідити модуси (тобто типи, форми, способи існування) скрипкової віртуозності як багатовимірного художнього феномену, що поєднує технічну довершеність, інтерпретаційну свободу, риторичну виразність та емоційний резонанс. Проблема дослідження полягає в недостатній розробленості системного підходу до аналізу скрипкової віртуозності як культурно-художнього коду доби XIX століття, що функціонує не лише в площині виконавської техніки, а й у сфері естетичних ідей, жанрових трансформацій та стилістичних пошуків. Увага до цього явища дозволяє по-новому осмислити як загальні тенденції в розвитку музичного мистецтва романтичної епохи, так і окремі виконавські фігури, що стали активним рушієм розвитку скрипкового мистецтва в методично-педагогічній площині.

Ефективне формування музичних здібностей скрипаля-початківця або студента вищого навчального закладу безпосередньо пов'язане з поєднанням технічної досконалості та художньо-змістовної усвідомленості. Важливим є

не лише опанування гам, арпеджіо чи подвійних нот, але й систематична, планова робота над етюдами, що охоплюють усі основні типи штрихів і прийомів. Етюдний репертуар має бути складовою кожного етапу навчання – від початкового до професійного рівня. Віртуозна скрипкова мініатюра, зокрема в жанрі каприсів, посідає вагоме місце в історії розвитку сольного виконавства, слугуючи одночасно й навчальним матеріалом, і формою концертної самореалізації. У цьому контексті каприси Жака-Фереоля Мазаса виступають як методично вибудована система, що охоплює основні штрихи, технічні формули та виразові прийоми, необхідні для професійного становлення скрипаля.

Жак-Фереоль Мазас (1782–1849) є унікальним явищем серед скрипалів романтичної епохи завдяки своїй подвійній ролі – виконавця-віртуоза і педагога-систематизатора. Ж. Мазас належить до покоління, яке стоїть на межі епох – він поєднує класичну структурованість із зародками романтичної виразності. На відміну від Н. Паганіні чи Г. Ернста, чия віртуозність була театралізованою і спрямованою на враження, техніка Ж. Мазаса підпорядкована вихованню музичного мислення та апарату. Ж. Мазас унікальний тим, що свідомо орієнтував свою творчість на педагогічну функцію. Його «Спеціальні» й «Блискучі» етюди ор. 36 та численні дуети не тільки розвивають техніку, а й формують музичний смак учня. Він створив не просто вправи, а музично повноцінні твори, що гармонійно поєднують навчальні й художні завдання.

Творчість Ж.-Ф. Мазаса, незважаючи на її широку задіяність у педагогічному репертуарі, тривалий час залишалася поза увагою наукової спільноти в аспекті інтерпретаційного та стилістичного аналізу. Його каприси для скрипки соло репрезентують перехідну ланку між дидактичним етюдом і сценічною віртуозною мініатюрою, формуючи унікальну «антологію віртуозності» в межах ХІХ століття. Перед сучасним музикантом, який інтегрує в собі іпостасі виконавця, педагога і музикознавця, постає

необхідність в комплексному осмисленні цих творів як художньо завершених форм, що поєднують технічну наснаженість з музичною виразністю.

Етюди Жака-Фереоля Мазаса входять до складу фундаментального корпусу навчального скрипкового репертуару і вважаються одним із найефективніших засобів формування технічної грамотності та музичної виразності виконавця. Збірка ор. 36 охоплює широкий спектр технічних завдань, поданих у формі коротких музичних мініатюр із завершеною художньою структурою. Музичний текст каприсів органічно поєднує тренувальну функцію з естетичною насолодою, що сприяє підвищенню мотивації до регулярної практики в учнів різного рівня підготовки – від середнього до вищого.

Актуальність звернення до каприсів Ж. Мазаса у межах цього дослідження обумовлена не лише їхньою методичною цінністю, але й тим, що в сучасній виконавській практиці вони залишаються універсальним інструментом формування техніко-художньої майстерності. Особливо цінним є інноваційний підхід до їх інтерпретації, що дозволяє по-новому осмислити навчальний матеріал не лише як об'єкт технічного вдосконалення, а як платформу для творчого й індивідуального виконавського зростання.

У даному дослідженні модуси віртуозності розглядаються як функціональні конфігурації техніки й виразності, що проявляються у конкретних творах, зокрема – в каприсах Ж.-Ф. Мазаса. Такий підхід дозволяє подолати вузьке розуміння віртуозності як суто технічної вправності й натомість трактувати її як складну виконавську форму, в якій техніка, стиль і естетика взаємопов'язані. Запропонована концепція модусів створює аналітичне підґрунтя для дослідження не лише окремих прийомів, а й виконавських парадигм XIX століття в цілому.

Метою дослідження є виявлення модусів скрипкової віртуозності у художньо-історичному контексті XIX століття, з подальшим аналізом їх проявів у каприсах Жака-Фереоля Мазаса як специфічній формі поєднання педагогічної функціональності та виконавської виразності.

Завдання дослідження:

1. Розкрити естетичну природу віртуозності як поняття у європейській музичній традиції XIX століття.
2. Проаналізувати типологію віртуоза в романтичному мистецтві та його функціонування в концертному і публічному просторах.
3. Охарактеризувати основні скрипкові школи XIX століття і визначити їх вплив на формування віртуозної виконавської парадигми.
4. Здійснити аналіз каприсів Ж.-Ф. Мазаса як зразка послідовної системи розвитку віртуозних навичок.
5. Виокремити модули віртуозності (технічні, стилістичні, штрихові, виразові) у вибраних каприсах Ж. Мазаса.
6. Визначити стильові риси каприсів Ж. Мазаса у зіставленні з аналогічними зразками скрипкової педагогіки XIX століття.

Об'єкт дослідження: скрипкове виконавське мистецтво XIX століття.

Предмет дослідження: модули скрипкової віртуозності як сукупність техніко-виразових, штрихових і стильових моделей, репрезентованих у каприсах Жака-Фереоля Мазаса та їхній зв'язок із виконавськими традиціями XIX століття.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами ЗВО.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Зміст роботи є відповідним темі №3 «Виконавська інтерпретологія: від теоретичного обґрунтування до сучасної практики». Тему творчого мистецького проєкту та наукового обґрунтування затверджено на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 3 від 31 жовтня 2023 р.).

Матеріалом дослідження є дві збірки етюдів Ж. Мазаса оп.36 – «Спеціальні» та «Блискучі».

Теоретична база дослідження. Розкриття теми наукового обґрунтування мистецького проєкту потребувало звернення до наукових джерел за наступними напрямками:

- *Філософія мистецтва*: (Г. Павлій, С. Dahlhaus, Н.-Г. Gadamer, L. Norton, Н. Wellington);
- *Історія скрипкового мистецтва*: (Н. Гуральник, Ч. Жунцзинь, В. Павлова, Б. Хорошак, Р. Borer, А. Dixon, D. Ivanović, В. Schwarz, R. Stowell);
- *Методика викладання гри на скрипці*: (О. Андрейко, Ю. Волощук, С. Євдокимов, В. Кьон, А. Мельник, В. Мужчиль, Л. Пашковська, С. Романенко, Н. Семеняк, І. Сташевська, В. Стеценко, О. Юр'єв, J.-F. Mazas);
- *Праці, в яких вирішуються засадничі проблеми музичного мистецтва*: (О. Єфімова, Ю. Ніколаєвська, С. Романенко, Р. Whitmore);
- *Життя і творчість Ж. Мазаса*: (F.-J. Fétis, T. Kathryn, Н. Sachs, U. C. Silva, Yang Zhou).

Методологічну основу дослідження становлять: *історико-культурний підхід* – потрібен для з'ясування соціокультурного контексту створення каприсів; *структурно-функціональний аналіз* – слугує для розкриття технічної і художньої структури каприсів; *виконавсько-інтерпретаційний підхід* – необхідний для практичної апробації виявлених положень щодо штрихів, агогіки, темпів, фразування тощо; *порівняльний аналіз* – дозволяє співставити каприси Ж. Мазаса із каприсами П. Роде, Дж. Б. Віотті, Н. Паганіні, що дозволяє зрозуміти місце Ж. Мазаса в системі віртуозної традиції.

Наукова новизна отриманих результатів. У науковому обґрунтуванні вперше здійснено цілісне музикознавче осмислення каприсів Ж.-Ф. Мазаса як антології скрипкової віртуозності, репрезентативної для виконавських стратегій ХІХ століття. Запропоновано авторську класифікацію штрихових і виразових моделей як основних носіїв віртуозної риторики.

Введено в науковий обіг поняття «модус скрипкової віртуозності» як категорії, що дозволяє описати системні параметри технічно-виразового мислення скрипаля в історико-педагогічному і виконавському контекстах.

Практичне значення поданого проєкту та зокрема – наукового обґрунтування, полягає у можливості залучення матеріалів до викладання теоретичних дисциплін – «Історія скрипкового виконавства», «Аналіз та інтерпретація музики» (у окремих темах для спеціалізації «оркестрові струнні інструменти»), залучатись на заняття з фаху під час аудиторної та самостійної роботи.

Окрема практична цінність полягає у демонстрації основних типів віртуозності, які є базовими для сучасного скрипаля (за лінками у Додатку А).

В цілому теоретичне і практичне значення пропонованого дослідження полягає у системній та різносторонній презентації віртуозних творів ХІХ ст.: від формулювання дидактичних завдань, детальному їх опрацюванні до концертної презентації.

Апробація результатів дослідження. Апробація наукового обґрунтування була реалізована в рамках трьох концертних програм. Так, 1 концерт «Модуси віртуозності» (02.13.2023) презентував Концерт e-moll Ф. Мендельсона як визначний взірець віртуозного мистецтва епохи романтизму, та віртуозні мініатюри Ф. Крейслера. Історична динаміка трансформації віртуозності представлена на Концерті №2 (10.06.2024) «Роздум і пристрасть», у програмі якого прозвучали твори від Л.В.Бетховена (Соната №5 для скрипки і фортепіано), Сонатини №3 ля-мінор Ф.Шуберта, до прикладів віртуозності у Гітарному дуеті №1 Н.Паганіні, Каприсі №7 П. Роде, Інтродукції і Тарантелі та «Цапатеадо» П. Сарасате. Третій концерт «Між нотами та серцем» (23.06.2025) складався з двох масштабних сонат Й. Брамса (№3) та С. Франка, що стало підсумком проєкту та презентацією всіх можливих модусів віртуозності.

Апробація мистецької складової проєкту також відбулась під час проведення майстер-класів, методичних лекцій, занять на курсах підвищення кваліфікації для викладачів класу струнних інструментів (Додаток В).

Наукова апробація творчого мистецького проєкту відбулася під час наукових конференцій та публікації статей. Зокрема: на Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» з темою «Робота над віртуозним твором Г. Венявського в онлайн-режимі: специфіка комунікації» (12.02.2024.), Міжнародному науково-творчому проєкті до 20-річчя з дня заснування кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського «INTER PROTO LOGOS», штудії «Інтерпретолог і Я» (2-6 березня 2025 р., Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського) з темою «Модуси скрипкової віртуозності (на прикладі Каприсів Ж.-Ф.Мазаса) та взяв участь у III Всеукраїнському конкурсі науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк в номінації «Автори творчих мистецьких проєктів» з презентацією на тему «Цикл Каприсів для скрипки соло Жака Фереоля Мазаса: межі віртуозності» (Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 10–11 травня 2025 року), V Всеукраїнському відкритому круглому столі «Сучасна мистецька освіта в умовах війни» (у форматі відео-конференції) до тижня науки в Україні та 10-річчя Ради молодих вчених ХНУМ імені І.П.Котляревського (31.05-01.06.2025, Харків) з темою «Каприси для скрипки Ж.Ф.Мазаса: досвід створення відеоантології».

Автором даного дослідження здійснено відеозапис 57-ми каприсів Ж. Мазаса з циклу ор. 36 (див. Додаток А).

Публікації за темою дослідження.

За тематикою творчого мистецького проєкту надруковано такі статті:

1. Nikolaievskaya, Y.; Paliy, I.; Denysenko, I.; Cherednychenko, O.; Kuzhba, M.; **Cherniavskiy, I.**; Wang, Youjie; Zeng, Qian (2023). Style paradigm of the instrumental etude genre. *Ad Alta-Journal of interdisciplinary research*. Vol.13. Issue 2 (Special Issue SI). P. 18-25. doi. 10.33543/j.130235.1825 WoS (автору)

належить великий розділ «*Межі техніки та фантазії у збірці Каприсів для скрипки соло Жака Фереоля Мазаса*»)

2. Чернявський, І. (2025). Каприси для скрипки соло Ж.-Ф. Мазаса: антологія віртуозності. *Проблеми взаємодії мистецтва та теорії і практики освіти*.

Структура роботи. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту складається з двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (42 позиції) та Додатків. Загальний обсяг наукового обґрунтування становить 90 сторінок, з них основного тексту – 72 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ВІРТУОЗНІСТЬ ЯК ЕСТЕТИЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ ФЕНОМЕН СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА ХІХ СТОРІЧЧЯ

1.1. Категорія віртуозності та образ віртуоза в європейській музичній традиції ХІХ століття

Поняття віртуозності має багатовікову історію і в різні епохи наповнювалося різним смисловим змістом. У латинській мові термін *virtuosus* означає людину, що володіє доброчесністю, мудрістю, глибоким знанням, а не лише майстерністю. У середньовіччі та Ренесансі цей термін частіше застосовувався до інтелектуалів, філософів, теологів. Лише з ХVІІІ століття поняття віртуозності починає поступово закріплюватися за інструменталістами, які досягають високої технічної досконалості у грі на музичних інструментах.

У добу бароко віртуозність все ще тісно пов'язана із високою майстерністю, що має підпорядковуватись служінню богові або ідеалам мистецтва. У ХІХ столітті, особливо з розквітом романтизму, віртуозність набуває нових значень: вона стає показником індивідуальної виразності, естетичної свободи, сценічної харизми. Музикант-віртуоз стає фігурою майже міфологічною – символом натхнення, диявольської сили, неперевершеного володіння технікою та гіпнотичного впливу на публіку. У цей період віртуозність перестає бути лише технічною категорією і перетворюється на художню, естетичну та навіть соціокультурну. Як зауважує К. Дальхаус, у ХІХ столітті технічна віртуозність починає набувати самодостатньої естетичної ваги, відділяючись від традиційної функціональності гри (Dahlhaus, 1989).

Виконавська практика ХІХ століття формує нову парадигму сценічного образу віртуоза. Техніка гри вдосконалюється не лише заради точності чи швидкості, але як засіб творення індивідуального стилю, що поєднує технічну досконалість, емоційну експресію та публічну ефектність. На думку

Г. Гадамера, мистецтво є способом «бути у світі», а отже, й технічна досконалість виконавця (віртуозність) є формою буття смислу (Gadamer, 2004). Таким чином, віртуозність у ХІХ столітті стає багатовимірною: вона містить у собі технічний, естетичний, психологічний і педагогічний компоненти.

Для скрипкового мистецтва ХІХ століття характерна еволюція не тільки технічних засобів, але й естетичних орієнтирів. Змінюється розуміння того, що є сутністю віртуозної гри: якщо раніше це було виняткове володіння технікою, то у ХІХ столітті дедалі більше уваги приділяється виразності, індивідуальності, стилістичній точності. У педагогіці цей процес супроводжується появою нових жанрів навчальної літератури – каприсів, етюдів, варіацій – які дозволяють поєднувати розвиток технічних навичок із формуванням виконавської інтонаційної культури.

У контексті даного дослідження ключовим поняттям є категорія «модус скрипкової віртуозності», яка вживається для позначення типових форм її виявлення у виконавському мистецтві ХІХ століття. Термін «модус» походить від лат. *modus* – міра, спосіб, форма, і широко застосовується у гуманітарних науках для позначення варіантів або способів існування певного явища. У філософії та естетиці поняття модусу дозволяє розглядати явище не як статичну категорію, а як змінну конфігурацію властивостей, що набувають конкретних форм залежно від контексту.

У сфері музикознавства це слово має багатозначне застосування: від ладових структур у середньовічній музиці до форм інтерпретаційної поведінки у виконавстві. У даному дослідженні під модусами скрипкової віртуозності розуміємо стабільні типи техніко-виразових реалізацій, що визначають характер гри виконавця в межах конкретної художньої парадигми ХІХ століття. До таких модусів належать, зокрема, артикуляційні моделі (штрихи), типові аплікатурні формули, стилістичні інтонаційні комплекси, ритмічні та динамічні схеми, які набувають системної присутності в репертуарі доби.

Запропоноване трактування модусу дозволяє здійснити міждисциплінарний синтез – поєднати естетичний, техніко-виконавський та аналітичний підходи до вивчення каприсів Ж.-Ф. Мазаса як прикладу віртуозної скрипкової традиції. Саме через призму модусного аналізу можливо виявити внутрішню структуру віртуозної мови композитора-педагога, а також простежити її відповідність до ширших тенденцій виконавського мислення епохи.

У XIX столітті постать віртуоза набула виняткового символічного значення, виходячи за межі суто музичного контексту. Віртуоз став уособленням героя – індивідуальності, яка підкорює техніку й формує навколо себе міф. Особливо яскраво цей образ постає у фігурі Ніколо Паганіні, чий стиль гри, зовнішній вигляд і публічна поведінка стали предметом загального обговорення. Його називали «диявольським скрипалем» не лише через віртуозність, а й через вміння створювати емоційно граничні, напружені образи на сцені (Stowell, 1992). Н. Паганіні був не лише музикантом, а цілісною артистичною постаттю – людина-міф, у якій зливались демонічна експресія, абсолютна технічна досконалість і театралізована індивідуальність. Про нього писали не тільки музиканти, а й філософи, літератори, естетики. Зокрема, Юджин Делакруа у своїх щоденниках згадує враження від гри Паганіні як естетичний шок, що трансформує саме уявлення про музику як форму живої дії (Norton, L., Wellington, H., 1995). Теоретик Дж. Сасс обґрунтовує, що образ Н. Паганіні став взірцем для романтичного архетипу виконавця як надлюдської істоти (Sachs, 1982).

Водночас, у XIX столітті активно розвивається ціла плеяда скрипалів-віртуозів, кожен з яких уособлює окремий тип віртуозного модусу. Генріх Вільгельм Ернст – як уособлення технічного героїзму та поліфонічної складності; Шарль Огюст де Беріо – як втілення співучої кантилени й стилістичної витонченості; Анрі В'єтан – як фігура, що поєднувала

новаторство, композиторську рефлексію й глибину естетичного висловлювання (Stowell, 1992; Schwarz, 1983).

Типологія віртуоза в романтичну епоху охоплює кілька важливих аспектів: по-перше, це сценічна винятковість, яка часто межує з театральністю; по-друге, – культ техніки як показника надлюдських здібностей; по-третє, – естетизація внутрішньої свободи, імпровізаційної винахідливості та непередбачуваності. Віртуоз – це виконавець, який не лише грає музику, а ніби творить її наново на очах у слухача, що підкреслює його статус як художника-деміурга (Gadamer, 2004).

У трактуванні Карла Дальхауса віртуозність у XIX столітті емансипується від функціональності і набуває статусу самодостатньої художньої цінності. Йдеться не лише про демонстрацію техніки, а про створення «образу віртуоза» як такого, що входить до системи культурного мислення окресленої доби (Dahlhaus, 1989). На цьому тлі формується парадоксальна фігура: віртуоз, який одночасно є і носієм естетичної свободи, і об'єктом споживання, шоу і високого мистецтва.

Філософія Г. Гадамера також дозволяє розглядати віртуоза як фігуру, що не просто відтворює музику, а входить із нею у діалог, через що акт виконання стає унікальним способом буття твору (Gadamer, 2004). Таким чином, віртуоз у романтичну добу – це не просто майстер техніки, а герой культурного процесу, в якому техніка, стиль, експресія і образ митця зливаються в цілісне естетичне явище. Це герой нової естетики, втілення модусу свободи, блиску й індивідуального жесту. Усе це створює підґрунтя для подальшого осмислення віртуозності як багаторівневої системи модусів – від технічного до естетичного, від сценічного до психоемоційного.

1.2. Скрипкові школи XIX століття та їх вплив на формування віртуозної стилістики

Мистецтво гри на скрипці пройшло тривалий шлях розвитку, що охоплює понад чотириста років. Кожна епоха привносила нові уявлення про

виконавський ідеал, технічні можливості інструмента та художні цінності. Зміна музично-естетичних орієнтирів, прагнення виконавців до вдосконалення техніки, пошук нових форм виразності сприяли формуванню стилістичної багатоманітності та розширенню виразного потенціалу скрипкового виконавства. Взаємодія шкіл, регіональних традицій і провідних персоналій спричинила глибокі трансформації у технічному і художньому арсеналі скрипаля.

Провідну роль у становленні виконавських традицій відіграли національні школи. Так, італійська скрипкова школа, одна з найдавніших і найвпливовіших, заклала фундамент як у виконавство, так і в інструментобудування. Внесок таких майстрів, як А. Кореллі, Дж. Тартіні, П. Локателлі, А. Вівальді відзначається пошуком співочого звучання, орієнтованого на наслідування людського голосу. Розвиток техніки гри на скрипці в Італії тісно пов'язаний зі становленням майстерень Брешіанської (Гаспаро да Сало, Джованні Паоло Маджіни, Джованні Баттіста), Кремонської (Ніколо Амати, Ієронім Амати, Антоніо Амати, Франческо Руджері, Антоніо Страдіварі, Карло Бергонці, Гаetano Антоніацці, Андреа Гварнері), Венеціанської (Доменіко Монтаньяна, Санта Серафін, Франческо Гобетті, Бартоломео Тассіні) та Міланської (Паоло Гранчіно, Карло Джузеппе Тесторе, Карло Фердінандо Ландольфі) шкіл скрипкобудування, інструменти яких стали еталоном якості. Флорентійська школа зокрема (Джованні Баттіста Габріеллі, Санта Балларіні, родина Каркассі) та італійське скрипкобудування загалом вплинуло на культуру всього світу. Поява скрипалів-віртуозів, найвидатніших композиторів, які створили геніальні твори, вплинула на розвиток світової музичної культури.

У XIX столітті виняткову роль відіграє франко-бельгійська школа, представлена іменами Ш. Берію, А. В'єтана, Е. Ізаї. Саме ця традиція досягла балансу між технічною досконалістю та виразною кантиленною лінією. Її відзначають за витонченість, гнучкість штрихів та підкреслену увагу до фразування. Австрійська школа, у свою чергу, спиралась на національний

фольклор і поліфонічну традицію (представники: Йоганн Генріх Шмельцер, Антоніо Кальдара, Йоханн Ернст, Леопольд Моцарт, Міхаель Гайдн). Скрипалі цієї школи сформували стиль, у якому поєднувались ритмічна чіткість, драматизм і темброве багатство. У Німеччині значну роль відіграли прийоми подвійних нот, акордів, скордатури та драматичних інтонацій. Видатні представники: Вільям Браде, Генріх Шютц, Бьяджо Маріні.

Англійська скрипкова школа, що формувалась упродовж XVII століття, репрезентує одну з найоригінальніших традицій європейського виконавства доби бароко. Одним з її піонерів вважається Кристофер Сімпсон (1605–1669), автор трактатів з гри на віолі. Його педагогічні положення, зокрема рекомендація утримувати смичок ближче до колодки з метою досягнення більш насиченого й проєктованого звуку, значно випереджали свій час. Цікаво, що ці настанови майже дослівно повторюються у методичних працях Франческо Джемініані, представника італійської школи, через понад сімдесят років, що свідчить про випереджальний характер англійської традиції.

Серед найвідоміших виконавців цієї школи Джон Баністер (1630–1679), який поєднував виконавську та дослідницьку діяльність, а також Томас Бальтцар (бл. 1630–1663), що вирізнявся новаторським використанням скрипкових засобів: частими змінами позицій, грою у високих регістрах, застосуванням подвійних нот, скордатури, перекидання смичка через струни, арпеджіо тощо. Естетичні засади англійської скрипкової школи були тісно пов'язані з ідеалами європейського Просвітництва. У центрі виконавської концепції було поєднання інтелектуальної рефлексії та художньої краси. Важливого значення набув принцип індивідуального трактування музичного тексту, що зумовило формування особистісно забарвленої інтерпретації та вільнішого підходу до виразових засобів.

Формування староросійської скрипкової школи пов'язане насамперед із діяльністю Івана Хандошкіна, який вважається її засновником, а також із пізнішим внеском Леопольда Ауера – скрипаля, педагога і методолога, що справив вирішальний вплив на розвиток виконавської традиції в Російській

імперії наприкінці XIX – на початку XX століття. Освіту Л. Ауер здобував у провідних європейських осередках: спершу в Угорщині у Р. Конє – учня Йозефа Беми, основоположника віденської скрипкової школи, згодом в Австрії, де навчався у таких видатних представників австрійського виконавства, як Якоб Донт і Йозеф Гельмесбергер. Завершальний етап його професійного становлення відбувався в Німеччині, зокрема в Ганновері, під керівництвом угорського скрипаля Йожефа Йоахіма – одного з найвпливовіших музикантів епохи.

Після тривалої викладацької кар'єри в Росії Леопольд Ауер емігрував до США, де продовжив педагогічну діяльність. Його школа базувалась на синтезі австрійської, німецької та угорської традицій, проте набула виразно національного забарвлення. Характерною рисою староросійської виконавської школи стала орієнтація на віртуозність, сценічну ефектність і яскравість виразових засобів.

Французька школа кінця XVIII – початку XIX століття репрезентована П. Роде, П. Байо, Р. Крейцером та Ж. Мазасом, зробила акцент на духовно-виразній складовій інтерпретації, вокальному диханні, ансамблевому мисленні. Вишуканість штрихів, граційність, делікатна культура звуку стали її візитівкою, пізніше органічно втіленою у стилістиці музичного імпресіонізму.

Уся ця стилістична палітра скрипкових шкіл демонструє, що їх вплив не обмежувався національними межами – він проявлявся у взаємопроникненні творчих, виконавських і педагогічних практик. Саме ці взаємозв'язки між виконавством, композиторською творчістю та дидактикою становлять ціннісне підґрунтя для сучасного музикознавчого осмислення скрипкової традиції.

З огляду на це, особливої уваги заслуговують методичні надбання представників французької школи, серед яких – Жак-Фереоль Мазас (Jacques-Féréol Mazas, 1782–1849). Його педагогічна спадщина для скрипки соло охоплює три авторські цикли етюдів – «Спеціальні», «Блискучі» та

«Артистичні» – які стали невід’ємною частиною навчального репертуару скрипалів різного рівня підготовки. Ці каприси становлять цілісну методичну систему, у якій кожен етюд спрямований на вдосконалення окремого технічного елементу: штриха, артикуляції, позиційного пересування, інтонаційної точності, ритмічної стабільності.

У науковій та виконавській практиці твори Ж.-Ф. Мазаса часто позначаються як каприси, попри те, що композитор сам визначав їх жанрову приналежність як етюд (*études*). Така термінологічна варіативність не є випадковою і має як історичне, так і функціональне обґрунтування.

Етюд, як правило, є педагогічним жанром, орієнтованим на вдосконалення певного технічного елемента гри. Його функціональне призначення полягає у формуванні конкретних навичок виконавця, тож часто такі твори не мають яскраво вираженого художнього змісту. Натомість каприс вирізняється вільною формою, імпровізаційною природою, елементами технічної віртуозності та виразної індивідуальності. У барокову й класичну добу каприс часто виконувався як сценічна мініатюра, у якій технічна складність поєднувалася з художньою фантазією.

Етюди Ж. Мазаса, зокрема цикли «Спеціальні» та «Блискучі», значно виходять за межі суто дидактичного матеріалу. Їх структурна компактність, багатство штрихових прийомів, мелодична виразність та інтонаційна витонченість наближають їх до жанрових ознак капрису. Саме тому у видавничій та педагогічній традиції вони часто іменуються каприсами – як своєрідне жанрове узагальнення, що відображає не лише навчальну функцію, а й їхню художню цінність.

Отже, у контексті сучасного розуміння термінів «етюд» і «каприс», твори Ж. Мазаса займають проміжну позицію: вони водночас виконують дидактичну функцію та мають виразну артистичну форму, що й зумовлює подвійне жанрове трактування.

Важливою перевагою етюдів Ж. Мазаса є зручність нотного викладу та художня привабливість, що сприяє формуванню виконавської мотивації. За

структурою та настроєм вони наближаються до концертних мініатюр. Їх порівнюють із творами В. А. Моцарта за поєднанням простоти, витонченості та невимушеності, які дозволяють тривалий час зберігати цікавість до роботи над технічним матеріалом.

Каприси націлені на відпрацювання штрихової техніки, колористичних прийомів гра та засобів артикуляції. Штрихова, колористична та артикуляційна система етюдів охоплює декілька основних груп. До штрихової групи відносяться:

- протяжні (*détaché, son filé, legato, portato, bariolage*);
- розділові (*martelé, staccato, пунктирні, «штрих Біотті»*);
- стрибаючи (*spiccato, sautillé, staccato volant, ricochet,*);
- змішані або комбіновані (поєднання прийомів з різних груп у

межах одного фрагмента). До колористичної групи:

- колористичні (*sul tasto, sul ponticello, pizzicato, col legno, saltando,*)

До артикуляційної групи :

- артекуляційні > акцент, *sf* сфорцандо.

Таким чином, етюди Ж. Мазаса є не просто вправами для відпрацювання техніки, а інтегрованим педагогічним інструментом, що поєднує технічні, естетичні й інтерпретаційні завдання. Їх систематичне застосування дозволяє підтримувати високий рівень ігрових навичок, поступово вдосконалюючи саме ті прийоми, які потребують особливої уваги з боку виконавця або викладача.

Висновки до Розділу 1.

У першому розділі наукового дослідження було коротко розглянуто історико-культурну, естетичну й виконавську багатшаровість феномену віртуозності в контексті європейської музичної традиції XIX століття. Аналіз термінологічного апарату дозволив виявити еволюцію поняття «віртуозності» від етичного і риторичного наповнення у добу Ренесансу до естетичної та технічної домінанти в епоху романтизму. Запроваджене у

цьому дослідженні поняття «модус скрипкової віртуозності» стало методологічним інструментом, що дозволяє розглядати віртуозність як систему різнорівневих реалізацій – технічних, артикуляційних, емоційно-експресивних, сценічно-образних.

Окреслено типологію віртуоза романтичної доби як знакової постаті культури XIX століття, у якій поєдналися технічна винятковість, естетична свобода, міфологізація публічного образу та здатність до емоційної трансформації музичного матеріалу у межах концертного виконання. Постаті Н. Паганіні, Г. Ернста, Ш. Беріо, А. В'єтана ілюструють різні модуси віртуозності, кожен з яких має власний стильовий, технічний і семантичний вектор.

Розгляд скрипкових шкіл XIX століття дозволив простежити їхній вплив на формування виконавської стилістики та педагогіки віртуозної гри. Саме в їх межах було закладено фундамент навчальних принципів, що ґрунтуються на поєднанні технічного вдосконалення з інтонаційно-виразовою роботою. У підсумку, розділ створив теоретичну й історико-естетичну базу для подальшого аналізу конкретного матеріалу – каприсів Ж.-Ф. Мазаса – як репрезентативної моделі модусів скрипкової віртуозності.

РОЗДІЛ 2

КАПРИСИ Ж.-Ф. МАЗАСА ЯК АНТОЛОГІЯ МОДУСІВ СКРИПКОВОЇ ВІРТУОЗНОСТІ

2.1. Каприси Жака-Фереоля Мазаса як цілісна віртуозна модель

Етюд Ор. 36 були опубліковані приблизно в 1843 році в трьох книгах: «Спеціальні етюди» (Книга I, № 1-30), «Блискучі етюди» (Книга II, № 31-57) та «Артистичні етюди» (Книга III, № 58-75). У дисертаційному дослідженні Уліссеса Карвальо да Сілви (Silva, 2010) відзначається, що естетично й дидактично ця збірка є підготовчим етапом до вивчення етюдів Р. Крейцера, хоча деякі етюди з другої та третьої книг перевершують перші етюди Р. Крейцера за технічною складністю.

Жак-Фереоль Мазас, як учень видатного французького педагога П'єра Байо (*Pierre Baillot*), був тісно пов'язаний із традиціями Паризької консерваторії – центром формування скрипкової школи XIX століття. П. Байо був видатним професором, який створив офіційну навчальну програму гри на скрипці для консерваторії «*Méthode de violon*» (Скрипкова метода), а пізніше написав власну вичерпну методологічну книгу «*L'art du violon*» (Мистецтво скрипки). Глибокий вплив цих монументальних праць, ймовірно, надихнув Ж. Мазаса на створення власних методичних розробок. В період навчання в консерваторії наполеглива праця та винятковий талант знаменувалися визначним досягненням – жаданою першою премією Консерваторії в 1805 році, що зміцнило його репутацію висхідної зірки у світі скрипки (Kathryn, 2024).

Його творча діяльність поєднувала активне концертне життя з педагогічною практикою, що й зумовило його інтерес до створення навчальних матеріалів. Прагнучи забезпечити поступове і системне формування технічних навичок у молодих скрипалів, Ж. Мазас створив низку педагогічних творів, серед яких каприси займають ключове місце. Їх поширення в навчальних програмах музичних шкіл, ліцеїв та консерваторій

не обмежується лише Францією – вони набули широкої популярності в музичних навчальних закладах Європи та світу. Його збірки етюдів є яскравими прикладами відданості Ж. Мазаса вихованню наступного покоління скрипалів: «Ці твори не лише кидали студентам виклик у технічному плані, а й прищеплювали їм глибоку шану до музичного мистецтва та самовираження» (Kathryn, 2024). Кожен каприс є мініатюрою з виразною інтонаційною мовою, характером та настроєм. Технічні завдання, представлені в каприсах, охоплюють основні компоненти скрипкової техніки:

- Розвиток штрихової техніки;
- Тренування швидкості та гнучкості пальців;
- Опанування зміни позицій;
- Інтонаційна точність;
- Формування виразного звуковидобування.

Ці технічні задачі вирішуються у художньо привабливому форматі, що наближає етюд до концертного твору. Завдяки цьому учень не лише розвиває техніку, а й формує музичне мислення, увагу до стилістики й емоційного забарвлення.

В окремих етюдах Ж. Мазаса простежується виняткова увага до формування інтонаційного контролю, плавності звуковедення, вправних позиційних змін та орнаментики. Деякі етюди містять пасажі, повністю написані на одній струні (Книга I № 7, Книга II № 31, 35, 37, 38). Техніка смичка в етюдах представлена надзвичайно різноманітно: мартеле, детаşe, стакато (включаючи стакато при висхідному русі), легато, арпеджіо, ламані інтервали (терції, октави), а також складні конфігурації переходів через дві або чотири струни. З-поміж найвиразніших зразків – етюд №30, який поєднує піцicato лівої руки з баріолажем, вимагаючи високої координаційної незалежності обох рук.

Особливої уваги заслуговує композиційна структура деяких етюдів. Наприклад, етюд №43 (книга II) побудовано за принципом тричастинної

форми з повільною середньою секцією в стилі *musette* – жанру пасторальної танцювальної музики, що відзначається педальною фактурою (ефектом «гудіння») та плавною мелодикою. В інших етюдах (зокрема, №40) виявлено риси імпровізаційного стилю: каденційні формули, складні комбінації штрихів, ритмічну варіативність, які створюють ефект сценічної свободи в межах навчального матеріалу.

Каприси Ж. Мазаса мають універсальне навчальне значення і слугують містком між елементарними етюдами (наприклад, Г. Шрадїка чи Ш. Вольфгарта) та творами вищого рівня складності, такими як каприси П. Роде, Ш. Данкла або Н. Паганїні. Вони дозволяють поступово вводити учня у складні технічні елементи, не перевантажуючи його увагу одночасним опануванням складної фактури. З методичної точки зору ці каприси можуть бути використані як у рамках індивідуального навчання, так і у контексті колективних занять, майстер-класів або конкурсної підготовки. Зокрема, педагоги використовують їх як діагностичний матеріал для виявлення рівня володіння штрихами, координації лівої та правої руки, фразування та тембрової гнучкості. Для студентів вищих музичних закладів каприси Ж. Мазаса можуть стати ефективним інструментом відпрацювання техніки на ранніх етапах опанування складніших концертних програм.

Визначальним чинником художньої виразності скрипкового виконавства є артикуляція, що реалізується через систему штрихів. Аналогічно до мовної інтонації, яка формує семантичний рівень мовлення, у скрипковій музиці штрих є носієм не лише технічного, а й змістового навантаження. Таким чином, штрихи у скрипковій грі постають не як другорядна технічна категорія, а як елемент художнього мислення, що формує індивідуальну звукову мову виконавця.

Наведемо **класифікацію** каприсів Ж. Мазаса, розподілену за домінантними технічними завданнями:

Штрихи та технічні завдання	Номера каприсів
Détaché	4, 5, 6, 17, 21
Legato	8, 13, 17, 18, 19, 24, 27, 31, 32, 40, 48, 54
Vibrato / son filé	1, 7, 27, 31, 35, 38
Martelé	10, 11, 23, 36, 47
Spiccato / sautillé / staccato	3, 16, 28, 29, 34, 39, 41, 45, 47
Viotti stroke	43
Portato	18
Flying staccato	23, 34, 47
Bariolage	37
Marcato	2, 3, 12, 25
Punctuated rhythm (dotted)	9, 33, 53, 56
Ricochet / saltato	37, 46
Accent / sforzando	23, 42, 44, 47, 49, 50, 52, 53
Tremolo	42, 45
Trill / mordent / appoggiatura	14, 15, 24, 41, 46, 55
Pizzicato / flageolet	30, 57
Техніка лівої руки	19, 32, 54, 56 (рух пальців); № 7, 20 (зміна позицій); № 21, 22 (зміна струн)
Комбіновані штрихи	№ 23, 26, 33, 37, 40, 43, 47, 53
Пауза як художній елемент	№ 51

Одна з головних переваг каприсів Ж. Мазаса полягає у винятковій зручності музичного тексту. Логічна структура побудови, повторюваність формул, передбачуваність інтонаційної лінії – все це дає можливість педагогу й учню зосередитись на конкретному технічному аспекті, не витрачаючи надмірного часу на «розшифрування» складної партитури. Саме завдяки такій структурі ці етюди особливо ефективні в процесі закріплення й автоматизації рухових навичок. Мелодичність каприсів також відіграє важливу роль – вони сприймаються як художньо цілісні твори, що значно знижує психологічне навантаження та втому виконавця в процесі занять. У багатьох випадках каприси Ж. Мазаса використовуються навіть досвідченими виконавцями як технічна розминка чи матеріал для відновлення форми після перерви.

На відміну від каприсів Н. Паганіні або П. Роде, які вирізняються надвисоким ступенем віртуозності та часто вимагають тривалого

опрацювання нотного матеріалу, каприси Ж. Мазаса є педагогічно зручнішими. Вони не поступаються в ефективності для тренування техніки, але при цьому й не створюють зайвих труднощів, пов'язаних із опануванням великої кількості складних інструкцій або неочікуваних текстових рішень. Саме тому вони широко використовуються як у класах середнього рівня, так і у старших навчальних курсах. Так, наприклад, в методичних рекомендаціях Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Етюдів оп. 36 Ж. Мазаса пропонуються для здобувачів вищої освіти II та III курсів освітнього рівня «бакалавр» (Мельник, 2022:10). Каприси Ж. Мазаса дозволяють педагогові реалізовувати принцип індивідуального підходу: завдяки різноманітності технічних і художніх завдань кожному учню можна дібрати твір, що відповідає його поточним можливостям і сприяє подальшому розвитку.

Поширене уявлення про каприси Ж. Мазаса як твори лише для студентів середнього рівня є хибним. Насправді, багато з них становлять серйозну виконавську складність навіть для добре підготовлених музикантів. Їхня універсальність полягає у можливості інтеграції до навчального процесу на різних етапах – від початкового до професійного, а також у здатності постійно відкривати нові грані інтерпретаційної роботи. Такі твори стають основою для безперервного вдосконалення та розвитку виконавської майстерності.

Національна специфіка творчості Ж. Мазаса виявляється у вишуканій французькій елегантності викладу. Якщо емоційна перенасиченість притаманна італійській школі, педантичність – німецькій, а надмірна декоративність – франко-бельгійській, то стиль Ж. Мазаса позначений стриманістю та художньою делікатністю, що ідеально підходить як для педагогічної роботи, так і для сценічного репертуару.

Серед каприсів, що потребують виняткової технічної підготовки і не поступаються за складністю творам Н. Паганіні, варто виокремити №№16, 23, 28, 32, 34, 37, 40, 41, 45, 47, 50, 53. Робота над такими творами потребує

від викладача цілеспрямованої методики, що передбачає акцентоване відпрацювання конкретного штриха або прийому у гіпербалізованій формі. З методичної точки зору важливою є практика локального аналізу: при вивченні нового штриха студенту доцільно працювати не з усім каприсом, а з невеликим фрагментом (наприклад, 4 такти), у межах якого розкриваються всі необхідні технічні параметри. Такий підхід дозволяє розглядати каприс як концентрат штрихової проблематики, що інтегрує в собі аспекти розподілу смичка, побудови фрази, передачі характеру та динаміки.

Виконавський досвід автора цього дослідження дозволив поглибити розуміння завдань кожного капрису та розробити ефективну стратегію їхнього опанування. Тож перейдемо до аналізу деяких каприсів, кожний з яких яскраво репрезентує певний вид техніки.

2.2. Модуси віртуозної чутливості: художньо-методичний аналіз перших каприсів Ж.-Ф. Мазаса» (№№1-5, 7)

2.2.1. Каприс №1: виконавські й методичні аспекти роботи над безперервністю звуку при зміні смичка

Перший каприс із циклу етюдів Жака-Фереоля Мазаса має підзаголовок «Безперервність звуку при зміні смичка», що вже у назві підкреслює його провідну технічну мету. Основне завдання, яке розв'язується в процесі його виконання, – досягнення плавності, зв'язності та стабільності звучання при зміні напрямку смичка. Це вміння надзвичайно актуальне у повільних ліричних епізодах класичного і романтичного репертуару, зокрема в творах кантиленного типу.

Каприс вирізняється світлим, співучим, життєрадісним характером. Незважаючи на технічну спрямованість, твір побудований за законами музичної логіки та має виразну фразову структуру. Особливість побудови фрази полягає в її нестандартній тривалості – більшість фраз охоплюють не

типові чотири, а шість тактів, що створює додаткове навантаження на виконавця в аспекті дихання, артикуляції та контролю над динамікою. Такі умови розгортання фрази формують виконавське відчуття довгого музичного «дихання», що важливе для виховання фразувального мислення.



Центральною технічною проблемою цього капрису є забезпечення непомітної зміни смичка без порушення інтонаційної чи динамічної лінії. Для цього необхідне досконале володіння швидкістю руху смичка, тиском та розподілом ваги руки. Особливо важливо зберігати сталість звукового потоку як при зміні смичка знизу догори, так і в протилежному напрямку. Практично це досягається через контроль рівномірності швидкості смичка по всій його довжині, використання м'язової інерції передпліччя, попереднє підготування точки зміни напрямку та розвиток чутливості до різних ділянок смичка (верхня, середня, нижня третина).

Навіть за наявності різних за тривалістю нот у певних тактах, що провокують їх відокремлення, фраза повинна звучати цілісно в межах усіх шести тактів. Таким чином, виконавець має враховувати довгострокову динамічну перспективу фрази й розподіляти смичок економно, передбачаючи кульмінаційні та спадні ділянки.

Важливою особливістю виконання є поступове посилення та ослаблення не лише звуку, а й амплітуди вібрації. У цьому каприсі вібрація не є постійною, а динамічно змінюється: на початку фрази вона може бути мінімальною або відсутньою, поступово посилюється в середині, і досягає максимуму на кульмінаційних нотах або кадансах. Такий підхід формує логіку розвитку фрази й забезпечує емоційну наповненість звучання.

Темп *Largo*, рекомендований для вивчення цього капрису, дозволяє глибше відчувати психофізіологічні особливості руху, зокрема природну вагу руки, контроль над тиском і швидкістю, а також плавність вібраційного імпульсу. Повільний темп сприяє уважнішому відпрацюванню тонких нюансів штриха та вібрації, а також оптимізації звуковидобування через аналіз мікродинаміки.

Особливої уваги заслуговує завдання збереження єдиного характеру звуку на нотах різної тривалості. Тобто, незалежно від того, чи це ціла, половинна або четвертна нота, виконавець повинен зберігати стабільність тембру, артикуляції й вібраційного малюнку. Така рівність у трактуванні звукової матерії є важливою умовою цілісності музичного висловлювання.

У каприсі наявні переходи між струнами, зокрема через одну струну, що створює додаткові вимоги до координації правої і лівої руки. Смичок має рухатися плавно та без акцентів під час таких переходів, а пальцева позиція повинна бути заздалегідь підготовлена для уникнення зайвих звукових акцентів. Це вимагає від виконавця вміння синхронізувати зміну позиції з моментом зміни струни, не порушуючи рівноваги фрази.

Резюме. Перший каприс Ж. Мазаса є цінним педагогічним матеріалом, який дозволяє цілісно сформувати навички безперервного звуковедення, плавної зміни смичка, логічного фразування та амплітудно динамічної вібрації. Він також є зразком органічного поєднання технічного завдання з музичною доцільністю. Його вивчення сприяє формуванню в учнів глибшого розуміння логіки фразового розвитку та виразних засобів інструментального звуковидобування. Завдяки своїй структуральній чіткості й художній виразності, каприс може бути рекомендований як молодим скрипалям (після засвоєння третьої позиції та базових навичок вібрації), так і студентам вищої школи для вдосконалення виконавської техніки у повільному кантиленному темпі.

2.2.2. Каприс №2: фразова структура, штрихові моделі та художня виразність

Другий каприс із циклу етюдів Ж.Ф. Мазаса демонструє взірць класичної фразової логіки в межах восьмитактового періоду. Основу його побудови становить послідовний розвиток мотивної структури, закладеної вже у першому такті (ля–до–фа–мі), що є виразом тоніки в ля мінорі. Подальші такти формують гармонічно-функціональну послідовність: субдомінанта (ре–фа–сі–ля), домінанта (соль#–сі–мі–ре), і повернення до тоніки у четвертому такті, завершене енергійним *sforzando*. Таким чином, період структурується за зразком А–В–С–А', а кожен мотив будується за принципом підготовки опорної ноти через вступні інтонації.



Кожний мотивний елемент охоплює чотири ноти, де перші три готують появу четвертої, яка, у свою чергу, стає інтонаційним «містком» до наступного такту. Така структура забезпечує плавність і логічність мелодичного розвитку. Вхід у четвертий такт вимагає особливої уваги до динамічного планування – застосування більшої довжини смичка та додаткового емоційного підсилення. Друге чотиритактове речення віддзеркалює перше у формі ракоходного руху: воно будується за принципом мелодичного спаду, і в сукупності з першим утворює повноцінний восьмитактовий період.

Другий каприс є важливим прикладом опрацювання трьох видів штрихів – *marcato*, *detaché* та *martelé*, що поєднуються в єдину виразну тканину.

Маркато (італ. *marcato* – «виділений, підкреслений») є провідним штрихом на початку капрису. Його виконання вимагає щільного початкового контакту волосся смичка зі струною з наступним збереженням звукового «шлейфу». При цьому важливо контролювати рівномірність сили та швидкості руху смичка в обох напрямках.

Поширеною проблемою у студентів є дисбаланс між рухом донизу і догори, з переважанням сили у першому випадку через природну дію тяжіння. Це потребує усвідомленої корекції рухів догори – збереження чіткого акценту, рівномірного тиску та зв'язного звуковидобування. Також необхідно дотримуватися мікропауз між фразами для відновлення контролю, переходу до наступного акценту та забезпечення артикуляційної точності.

Деташе (фр. *détacher* – «відокремлювати») – штрих, який реалізується на окремих рухах смичка в середині його довжини. Його звучання має бути м'яким, співучим, без втрати ясності атаки. Для забезпечення виразності *detaché* рекомендовано застосовувати гру на лізі як додаткову вправу для вивчення внутрішньої логіки мелодії.

Ці фрази у каприсі, на відміну від стандартного чотиритактового побудування, утворюють три- або шеститактові речення, що є стилістично характерним для французької музичної традиції. Наприкінці кожного з трьох тактів доцільно делікатно відноситись до динаміки, підкреслюючи витонченість фразування.

Мартле (фр. *martelé* – «молоточковий») – акцентований штрих із коротким, енергійним звучанням і миттєвою зупинкуою смичка на струні та паузою між нотами. У даному каприсі він трапляється епізодично, як контрастний штриховий елемент, що підсилює художню виразність. Його виконання вимагає коротких рухів у нижній частині смичка (біля шпіву), чіткої фіксації початку ноти, наявності мікрозупинок перед і після ноти. Ритмічна формула із чергуванням довгих і коротких значень у пунктирі (у фінальній частині капрису) посилює ефект артикуляційного контрасту та збагачує штрихову палітру твору.

Робота над другим каприсом Ж. Мазаса вимагає не лише механічної точності, але й глибокого розуміння фразової логіки, штрихового профілю та стилістичної специфіки. Зокрема, акцентовані ноти в маркато мають зберігати зв'язок між собою, формуючи єдину мелодійну лінію. Особливу увагу слід приділити синхронізації правої та лівої руки, що вкрай важливо у фрагментах з переходами через струни або у змінах регістрів. Усе це вимагає високої концентрації уваги, чіткого уявлення про характер фрази та її кульмінаційні пункти.

Варто зауважити, що штрих маркато вимагає специфічного емоційного стану виконавця – зосередженого, але динамічного. Активація мікропсихомоторики (наприклад, через імпульсну вібрацію на початку нот) дозволяє уникнути шаблонного звучання та надає музиці індивідуального характеру.

Другий каприс Ж. Мазаса є прикладом тонкого поєднання вправи та художнього твору. Незважаючи на виразну ритмічну структуру та артикуляційно-акцентне трактування, каприс зберігає виразну мелодійну основу. Мазас, як педагог, виявляє винахідливість у варіаціях штрихів, гармонічному та ритмічному моделюванні, створюючи твір, сповнений барв, енергії та логіки. Такий підхід дозволяє використовувати цей каприс як універсальний засіб розвитку артикуляційної точності, штрихової розмаїтості, звукової контрастності та музично-фразового мислення.

Резюме. Другий каприс Ж.Ф. Мазаса – зразок методично досконалого й музично цінного навчального матеріалу, в якому глибоко інтегровані фразова структура, штрихова техніка й емоційна виразність. Його вивчення дозволяє не лише формувати важливі виконавські навички, а й розвивати музичне чуття, розуміння форми, логіки руху та динаміки звукового образу. Завдяки цьому капрису студент формує більш складне, диференційоване уявлення про штрихи, фразування й стиль – фундаментальні компоненти виконавської майстерності.

2.2.3. Каприс №3: нюансова артикуляція, діалогічна природа та штрихова чутливість

Третій каприс із циклу етюдів Ж. Мазаса має інтонаційно-інтроспективний характер, що суттєво контрастує з мажорними зразками циклу. Його емоційна палітра тяжіє до ліричної зосередженості та камерної стриманості, що наближає твір до жанру внутрішнього монологу. Цей характер реалізується не лише через гармонічну мову, але й через особливості фразування та штрихової структури, що передбачають підвищену увагу до нюансів інтонації, артикуляції та динаміки.

Фразова побудова капрису відповідає класичному періодові: два чотиритактові речення утворюють восьмитактову структуру, в якій перше речення розгортається в напрямку до короткого кульмінаційного акценту в другому такті, а друге – демонструє зворотний (висхідно-нисхідний) рух, що завершується емоційно насиченим мотивом у восьмому такті.

Основний технічний вектор цього капрису спрямований на відпрацювання штрихів комбінованого типу. В їх основі поєднуються риси широкого *martelé* з мікрозупинками та рівномірного *détaché* на коротких тривалостях. Від виконавця вимагається не тільки контроль рівномірності та чистоти кожного руху смичка, але й гнучкість у зміні штрихів відповідно до характеру фрази. Особливу увагу слід звернути на збереження стабільності звуку на слабких долях, де можливі провали через зниження тиску або швидкості; рівність *détaché* як у верхньому, так і нижньому русі смичка, без надмірного акцентування; стилістичну інтегрованість мікроакцентів в межах музичної логіки фразування.



Мікроакценти у 2-му, 4-му та особливо у 8-му тактах мають різну емоційно-динамічну природу. У 8-му такті акцент виконується на половинній ноті і потребує м'якого, але ємного звукового наповнення – він не повинен бути різким, натомість має слугувати логічним завершенням фрази.

Ліва рука виконує в цьому каприсі підтримувальну, але не менш важливу функцію. Необхідна висока точність інтонації на струнах ля і мі, особливо в контексті інтервалів терцій і секст, що часто будуються з участю відкритих струн. Такий контекст потребує точного розміщення пальців по ладу, а також впевнених переходів між другою та третьою позиціями.

Пластика рухів пальців повинна бути вільною, без надмірного напруження, з увагою до зв'язності легато у звуковидобуванні, навіть при відносно роздільному фразуванні. У першому реченні (такти 1–4) кожні два такти мають самостійний інтонаційний центр, але разом формують цілісну фразу. Щоб ця структура звучала логічно, штрих має бути накопичувальним, тобто із поступовим нарощенням енергії до кульмінації.

Середня частина капрису (як і пізніший епізод перед кодою) побудована на співучій кантиленній темі, яка вимагає особливої свободи в інтерпретації. Тут вступає в силу романтична природа вираження, в якій виконавець має можливість проявити своє емоційне бачення, підкреслюючи агогіку, мікродинаміку, природне фразове дихання. Кантилена подається з виразним відчуттям «зовнішнього звернення»: композитор ніби делегує ініціативу слухачеві, відкриваючи можливість діалогічної інтерпретації.

Такі фрази, наповнені внутрішнім резонансом і інтонаційною гнучкістю, є підготовкою до виконання творів камерного та сольного репертуару, зокрема романтичного стилю. Через змінність епізодів виникає необхідність індивідуального темпового та агогічного моделювання, що формує виконавську свободу та інтерпретаційну гнучкість.

Третій каприс демонструє властиві всьому циклу Ж. Мазаса риси діалогічності, що реалізуються через постійну зміну характерів, напрямків руху, логічних інтонаційних відгалужень. Подібна багат шаровість є

надзвичайно важливою з методичної точки зору: учень має опрацювати не лише технічні елементи, а й побудову музичного діалогу, навчитися реагувати на зміну фразового «співрозмовника» та адаптувати свою інтерпретацію відповідно до художніх умов твору.

Індивідуальний підхід, з урахуванням фізіологічних особливостей учня, його тембрових інтуїцій та естетичних смаків, у цьому випадку є ключем до успішного опанування твору. Саме тут виявляється педагогічна стратегія «ненав'язливої корекції», де роль викладача – не диктувати єдиний варіант, а формувати самостійну виконавську думку.

Резюме. Третій каприс Ж.Ф. Мазаса є зразком поєднання інтимної ліричності та технічної рефлексії, що вимагає від виконавця високого рівня артикуляційної точності, інтонаційної чистоти та фразової логіки. Його внутрішньо-монологічна природа, зміна штрихів, кантиленні епізоди й діалогічна структура перетворюють навчальний етюд на художньо виразний твір. Він ефективно формує навички штрихового контролю, позиційної стабільності, інтерпретаційної самостійності – складові, які є визначальними для професійної підготовки скрипаля.

2.2.4. Каприс №4: тріольна штрихова організація, поліфонічне мислення та виконавська трансформація

Четвертий каприс побудований у двочастинній формі, що структурно вирізняється на тлі попередніх зразків циклу. Незважаючи на наявність головного технічного завдання – відпрацювання руху тріолями на штриху *détaché*, композитор застосовує ще два важливі елементи штрихової організації: акценти та сфорцандо. Таким чином, штрихова тканина твору має трикомпонентну природу, що вимагає від виконавця тонкої артикуляційної роботи та досконалого контролю над правою рукою.



Використання тріольного ритму відіграє принципову методичну роль. На відміну від метричних розмірів 2/4 чи 4/4, у яких часто спостерігається домінування сильних долей і зміщення акценту вниз смичком, тріольна пульсація сприяє рівномірному розподілу енергії руху як у напрямку вниз, так і вгору. Це дозволяє розвивати баланс і незалежність правої руки, запобігаючи механічності та надмірній акцентуації окремих часток.

Основна штрихова модель капрису – *détaché* у тріольному ритмі – вимагає стабільної, плавної артикуляції кожної ноти без ривків і зберігання звукової єдності. Водночас акценти, розміщені на більшості тріольних груп, не повинні трактуватись як жорсткі або форсовані. Їх функція, радше, регулятивна: вони допомагають вирівняти звуковий потік, акцентуючи увагу на симетрії руху смичка.

Особливої уваги потребує виконання *sforzando* на четвертій долі такту – кульмінаційній точці мікрофрази. Перед цією нотою має поступово збільшуватись довжина і сила штриха, а сам акцент слід виконувати енергійно, але не з надривом. Важливо не допустити порушення характеру *détaché*, зберігаючи плавність і зв'язність штриха навіть у моменти динамічних піків. Ризик «виштовхування» звуку під тиском ритмічної повторюваності акцентів потребує постійного контролю та відчуття пружності руху.

Однією з художньо-методичних домінант капрису є наявність двопланового голосоведіння, що виявляється через послідовне чергування опорних нот нижнього голосу та ракохідного руху верхніх голосів. Це

формує базу для розуміння елементів поліфонічного мислення – важливої складової виконавської свідомості.

Робота над такими структурами розвиває в учня вміння будувати динамічну перспективу фрази: кожен з голосів має свою траєкторію, що потребує відповідного звукового наповнення. Важливо навчитися диференціювати звукову ємність і динаміку залежно від ролі елемента в поліфонічній структурі.

Середня частина капрису (позначена *dolce*) є контрастною щодо попереднього матеріалу. У ній тріолі втрачають штрихову ригідність і перетворюються на співучу кантилену, що вимагає від виконавця переходу на зовсім іншу емоційну і штрихову площину. Акценти та *sfz* у цій частині зникають, поступаючись місцем легатності, плавності та інтонаційній гнучкості.

Цей фрагмент потребує перемикання виконавського апарату з акцентно-ритмічного режиму на кантилений, збереження плавності руху смичка після лігатур, без раптової зміни тиску чи швидкості, тонкого динамічного моделювання – зміна мікродинаміки у межах фрази. Саме такі кантиленні епізоди є засобом виховання артистичної чутливості й готують виконавця до виконання камерного репертуару романтичної епохи. Їх функція в методичному сенсі – розширення емоційної палітри виконавця та розкриття глибших художніх пластів у межах навчального матеріалу.

Фінальні такти капрису включають епізоди з перекладенням нот між струнами, що вимагає особливої уваги до механіки великого скрипкового апарату (передпліччя, плеча, кисті). Щоб уникнути надмірних амплітуд і втрати рівноваги, рука має зберігати напівпозиційне положення між струнами *ре* та *ля*, що дозволяє мінімізувати зайві рухи й забезпечити точність координат у зміні струн.

Така робота з опорою на дрібну моторику кисті й пальців розвиває точність мікрорухів, що є базовою умовою штрихової диференціації у швидких темпах. Саме такі навички закладають основу для подальшої роботи

над концертним репертуаром з ускладненими штриховими елементами (переклади, подвійні струни, контрапункт).

Четвертий каприс Ж.Ф. Мазаса є винятковим зразком поєднання штрихової точності, ритмічної організації, поліфонічного мислення та художньої трансформації. Методично він охоплює низку ключових завдань: розвиток симетричної артикуляції в умовах тріольної пульсації, опанування нюансованих штрихів *détaché* з інтегрованими акцентами, робота над поліфонічною структурою та розумінням функціональності голосів, формування кантиленного стилю та агогічної свободи в ліричних епізодах, зміцнення м'язової координації в умовах частих переходів між струнами.

Рекомендовано виконувати каприс у різних темпових варіантах, починаючи з повільного (для відпрацювання координації) та поступово пришвидшуючи з метою досягнення стилістичної однорідності й штрихової чіткості. Виконавець має прагнути до одностайності думок, тобто до узгодження технічної, інтонаційної та художньої логіки в межах кожної фрази.

Резюме. Четвертий каприс Ж.Ф. Мазаса виявляє багаторівневу педагогічну конструкцію: від штрихової дисципліни до інтонаційно-поліфонічного мислення та емоційної трансформації. Він є не лише вправою для відпрацювання тріолей, а повноцінним навчальним твором, який виховує баланс між технікою й музикальністю, розвиває увагу до деталей та формує глибоке розуміння фразової логіки. Його систематичне вивчення сприяє формуванню виконавця як інтерпретатора з гнучким, художньо налаштованим мисленням.

2.2.5. Каприс №5: формування єдиного деташе-звучання в умовах поліфонічної структури

П'ятий каприс є надзвичайно цінним у процесі опанування штриха *détaché*. Попри етимологічне значення назви, в основі виконання цього капрису лежить не стільки принцип відокремлення нот, скільки створення

ілюзії звукової безперервності, наближеної до звучання *legato*. На відміну від *legato*, при якому кілька нот виконуються одним рухом смичка, у даному каприсі кожен звук артикулюється окремим смичковим рухом із постійною зміною напрямку. Проте основне завдання – зберегти логічну, смислову цілісність фрази та єдину лінію звукового розвитку.

Рекомендовано починати опрацювання цього капрису, поділивши текст на мотивні одиниці по вісім нот. Такий підхід допоможе виконавцеві глибше усвідомити тематичну структуру. У подальшій роботі доцільно варіювати кількість нот у фразі та змінювати смичкові рухи на несподіваних ритмічних долях – зокрема, на слабких, – щоб уникнути механічної звички та ритмічної одноманітності. Це сприяє розвитку гнучкого мислення та артикуляційної свободи.



Простота фактури та зручність тексту дозволяють сконцентрувати увагу на формуванні довгого, єдиного виконавського мислення. Незважаючи на зовнішню одноголосність, у каприсі чітко простежується поліфонічна логіка, яка реалізується через чергування голосів кожні вісім нот. Особливої уваги заслуговує центральна частина капрису, де зменшення інтервальних відстаней між нотами створює ефект певної «перерви» після попередніх технічних ускладнень (арпеджованих пасажів). Саме тут доцільно мислити фрази за двотактовим принципом, на відміну від арпеджованих епізодів, де поліфонічна логіка вибудовується в межах півтакту.

Особливої уваги заслуговує середня частина капрису, яка дозволяє зосередитися на проходженнях із короткими інтервальними відстанями – тут ноти розташовані через одну, що створює ефект своєрідної «передешки» після технічно складних арпеджованих епізодів. Ці епізоди доцільно

інтерпретувати в межах двотактових фраз, на відміну від арпеджованих пасажів, де поліфонічна логіка, як правило, реалізується на рівні півтакту.

Для забезпечення природного «дихання» фрази важливо, підходячи до нової поліфонічної опори, делікатно збільшувати довжину штриха – це сприяє інтонаційній виразності, формуванню нової мотивної структури та надає звучанню свободи. Рекомендується обов'язково працювати з цим каприсом у різних темпах і на різних ділянках смичка, модулюючи вагу руки, тиск і довжину штриха. Такий підхід сприяє збереженню єдності звукової природи твору за умов технічної варіативності.

Ключовою вимогою до інтерпретації цього капрису є стабільність швидкості смичка, особливо на його стиках, а також єдність динамічного плану – попри варіативність тиску та ваги у різних частинах смичка. Такий підхід формує у виконавця здатність до цілісного мислення, нюансування фрази та контролю над штриховою артикуляцією.

Резюме. Каприс №5 Ж. Мазаса є ефективним матеріалом для формування штриха *détaché* з якістю *legato*-звучання. Завдяки простоті фактури та поліфонічній логіці, твір сприяє розвитку виконавського мислення на перспективу, контролю над штрихом і формуванню дихання фрази. У процесі опанування капрису важливо експериментувати з різними темпами, ділянками смичка, вагою руки та довжиною штриха, прагнучи до збереження єдиного характеру звучання за різних технічних умов.

2.2.6. Каприс №7: формування кантиленності та техніки вібрації як основи виразного скрипкового «співу»

Сьомий каприс Ж. Мазаса є яскравим прикладом жанрової модифікації технічного етюд в бік художньо-образного, вокально орієнтованого мислення. Він спрямований на розвиток найціннішої якості скрипкового виконавства – вміння «співати» на інструменті, наслідуючи природну пластику людського голосу. Саме цей тип звуковедення, насичений

емоційними відтінками та тонкими нюансами, формує основу кантиленного стилю, що є невід’ємною рисою зрілого скрипаля.

Ключову роль у реалізації виразності відіграє техніка вібрації. Вібрато забезпечує живу змінність тембру, допомагає фразуванню, підтримує інтонаційну гнучкість і збагачує палітру виконавських засобів. Без цієї властивості смичковий інструмент втрачає свою головну привабливість. У контексті сьомого капрису саме безперервність і контроль вібрації набувають особливого значення: її не слід переривати ні при зміні смичка, ні при перестановці пальців.

Виконавцеві слід практикувати внутрішнє «передслухання» фраз, що дозволяє досягти безперервності в музичному диханні та забезпечує інтонаційну логіку протягом чотиритактових побудов. Передача імпульсу вібрації здійснюється переважно через кисть або лікоть, з передачею руху до фаланги пальця – в цьому приховано здатність скрипки «цвісти» звуком.

Характер капрису – рухливий і цілеспрямований, на відміну від більш інертного першого. Особливу увагу слід приділити узгодженню довгих та коротких нот у межах фрази: завдання виконавця – досягти їх текстурної та звукової однорідності. Типова фразова структура побудована на чотирьох тактах, з мотивним зсувом на четверту долю, яка логічно спрямовується в першу долю наступного такту.

Великі інтерпретаційні можливості капрису дають змогу варіювати його звучання – від ніжно-ліричного до експресивно-драматичного. Мелодичний матеріал доцільно сприймати як самостійну художню тему, подібну до романтичних вокальних арій, що підготовлює виконавця до трактування широких кантиленно-ліричних тем XIX століття.

Значна кількість позиційних переходів вимагає ретельної уваги до безперервності вібрації, що, у свою чергу, прямо пов’язано з добором аплікатури. Остання в кантиленному стилі не може бути нейтральною – вона формується з урахуванням фразування, динамічного розвитку та тембрової палітри. У технічному плані успішне виконання капрису залежить від

узгодженого розподілу смичка, плавності лінії та точного дотримання ритмічної структури.

Резюме. Сьомий каприс Ж. Мазаса є важливим етапом у формуванні кантиленного звуковедення, техніки вібрації та глибокого художнього фразування. Він навчає скрипаля створювати виразний, співучий звук, що емоційно збагачує виконання та розвиває інтерпретаційні навички, необхідні для романтичного репертуару.

2.3. Динаміка віртуозної трансформації: штрих, позиція, вібрація і артикуляція в каприсах Ж.-Ф. Мазаса (№19, №20, 23, 26, 38, 51)

2.3.1. Каприс №19: формування моторної незалежності та техніки артикуляційного падіння

Каприс №19 по праву посідає особливе місце серед педагогічного матеріалу для формування технічної досконалості скрипаля. Це не просто технічна вправа – це вишукана модель для вдосконалення дрібної моторики лівої руки, для виховання точності, артикуляційної виразності та динамічної рівноваги пальців.

Структура етюдів ґрунтується на гамоподібних послідовностях, що потребують чіткого, швидкого та рівномірного «падіння» пальців на струну. Постійні зміни аплікатур, перехід між струнами й залучення відкритих струн активізують тонкий моторний апарат виконавця, водночас звільняючи пальці від зайвого напруження. Саме тут формується відчуття природного, а не силового падіння пальців, що є важливою навичкою, яка корелює з правильним розподілом навантаження у першій (проксимальній) фаланзі, яка має включатися в роботу раніше, ніж м'язи долоні.

Цей каприс має надзвичайне значення для корекції поширеної серед молодих скрипалів помилки, а саме тенденції до «захоплювального» типу рухів, коли пальці активуються м'язами долоні. У професійному виконанні така звичка є деструктивною. Навпаки, акцент має бути на

«відскокоподібному» русі з активним залученням гнучкої першої фаланги, що забезпечує як технічну легкість, так і фізіологічну доцільність.

Моторність і ритмічна рівність є ще однією педагогічною метою капрису. Безперервна течія шістнадцятих тривалостей тренує внутрішній метроном, вимагаючи точного синхрону між усіма пальцями, особливо під час перехрещування струн. У таких фрагментах доречне застосування зовнішнього метронома, як підтримки стабільного ритмічного імпульсу.



Доцільно починати освоєння капрису з досить високої позиції над грифом, де пальці мають опускатися на струну з висоти 2–3 см, що допомагає розвинути силу, пружність і рівномірність кожного дотику. Варто окремо акцентувати на поступовому нарощуванні темпу: лише після повного засвоєння артикуляційної чистоти у повільному темпі переходити до його збільшення. Саме така стратегія дозволяє уникнути надмірного напруження, що часто виникає при поспішному виконанні.

Нерівномірність сили між пальцями – зокрема між 1-2 (сильнішими) і 3-4 (анатомічно слабшими) – є ще одним викликом, який ставить перед виконавцем цей каприс. Завдання полягає у вирівнюванні рухових зусиль і досягненні незалежності кожного пальця, що надалі забезпечить стабільність у віртуозній техніці.

Окрім моторних завдань, етюд передбачає регулярні зміни позицій, переважно в межах I та III, що сприяє розвитку точного позиційного мислення та зміцнює інтонаційний контроль. Під час вивчення доцільно звертати увагу на чистоту інтервалів та точність інтонації, ізольовано опрацьовуючи складні фрагменти та поетапно нарощуючи темп.

Мелодичний контур шістнадцяток має звучати природно й співуче навіть у швидкому темпі. Кожна двотактова фраза повинна розвиватися завдяки внутрішньому *crescendo*, яке органічно підводить до кульмінації в межах чотиритактового речення, з подальшим завершенням восьмитактового періоду. При цьому важливо контролювати дихання фрази, навіть опиняючись біля шпіву.

Резюме. Каприс №19 виступає зразком педагогічного матеріалу, в якому поєднуються технічна довершеність та музична виразність. Його систематичне вивчення розвиває не лише фізіологічно правильну техніку, але й формує естетичний смак виконавця, розкриваючи важливу тезу: віртуозність – це насамперед мистецтво точності, легкості та внутрішньої зрівноваженості.

2.3.2. Каприс №20: формування позиційної гнучкості та пластики переходів

Кажис №20 займає особливе місце в системі технічних завдань скрипаля, оскільки спрямований на вироблення пластики рухів під час змін позицій. Як відомо, гра на скрипці передбачає широке використання позиційної мобільності – зміни місця розташування лівої руки на грифі, що є невід’ємною складовою інтонаційної точності та тембральної стабільності при виконанні будь-якої мелодії. Освоєння цього аспекту техніки є необхідним етапом вже з початкових років навчання.

Поняття «позиція» у скрипковій педагогіці визначає ділянку грифа, в межах якої перший палець лівої руки, розташований на певній струні, утворює конкретний інтервал із відкритою струною: секунда – для першої позиції, терція – для другої, кварта – для третьої тощо. Загальна кількість позицій на скрипці сягає 10–12, при цьому найчастіше використовуються перші сім.

У своїй праці «*Versuch einer gründlichen Violinschule*» Леопольд Моцарт вже оперує поняттями, які відповідають сучасній класифікації позицій,

позначаючи їх терміном «аплікатури» (Mozart, 1985). Він розрізняє непарні (1, 3, 5) та парні (2, 4, 6) позиції, називаючи перші «цілою аплікатурою», а другі – «половинною». Водночас у більшості педагогічного репертуару акцент робиться саме на освоєнні непарних позицій, як це демонструє й каприс №20. Однак для формування повноцінної виконавської гнучкості необхідне також тренування в парних позиціях – прикладом слугує каприс №3 П'єра Роде.

Позиційні переходи передбачають переміщення лівої руки вздовж грифа задля розширення діапазону інструмента і збереження єдиного тембрового малюнка при висхідному чи низхідному русі. Їх характер визначається стилем твору, швидкістю переміщення, ступенем тиску пальців на струну, силою натиску смичка, артикуляційною виразністю, а також іншими виконавськими чинниками. Серед типів переходів розрізняють: ковзання на попередньому пальці (із збереженням контакту зі струною до прибуття нового положення); ковзання на наступному пальці (попередній палець піднімається перед переміщенням); комбіноване ковзання (зі зміною пальців у межах інтервальної відстані); стрибкові переходи (з окремим переміщенням пальців без безперервного контакту).

Каприс №20 ефективно формує навички першого типу переходів з легким, мінімальним натиском, що забезпечує точність інтонації та м'якість звуковидобування. Це особливо важливо у контексті зміни мензури: чим вище позиція, тим коротшою стає відстань між нотами, що вимагає тонкого контролю інтонаційного балансу. Зміна позицій залучає всю рухову систему лівої руки. При переходах у межах перших чотирьох позицій провідну роль відіграє передпліччя з допоміжним залученням плеча. Кисть та пальці залишаються веденими. Великий палець має переміщуватися синхронно, не порушуючи співвідношення з іншими пальцями. У позиціях, вищих за четверту, активність передпліччя обмежується корпусом інструмента, а функцію переміщення бере на себе кисть у поєднанні з коригуючим рухом плеча. Структура капрису відповідає структурі типового періоду: початкові

фрази формуються двічі по чотири такти з мікрокадансами в кінці кожної, після чого розвивається довша фраза на вісім тактів, утворюючи 16-тактовий період.



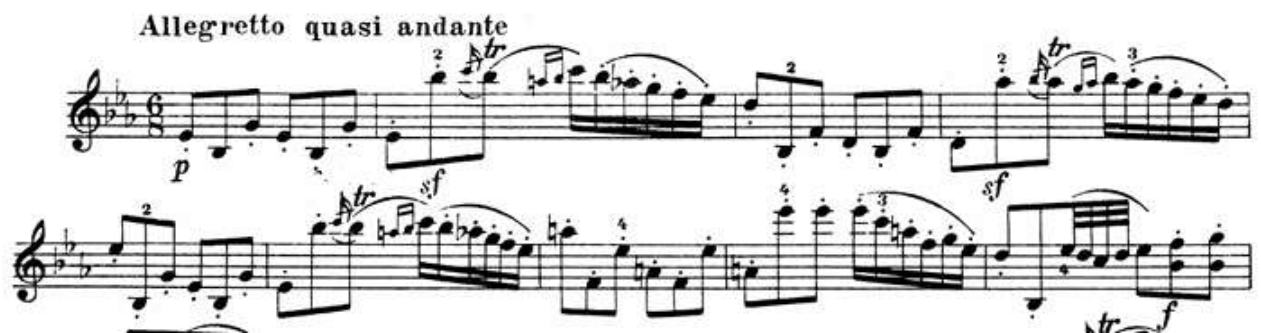
Така конструкція налаштовує виконавця на спокійний, пластичний і свідомо керований темп, що особливо сприяє фіксації правильних рухових звичок при переходах. Таким чином, каприс №20 – це не лише зразок для відпрацювання переходів між позиціями, але й приклад інструментального мислення, де технічна доцільність служить художній виразності, а виконавська пластика стає носієм музичного сенсу.

2.3.3. Каприс №23: синтез штрихових прийомів як інструмент розвитку правої руки скрипаля

Каприс №23 належить до групи творів, побудованих на постійній змінності та комбінації штрихів, що ускладнює виконавські завдання й вимагає від скрипаля високого рівня технічної мобільності. Виконавська складність капрису полягає у швидкому чергуванні чотирьох основних типів штриха: летюче стакато, мартеле, акцент і sforzando. Незважаючи на спільну динамічну природу деяких із них (наприклад, акценту й sforzando), кожен штрих має власну кінетичну модель і сенсове навантаження. У поєднанні з трелями, форшлагами та пасажами з 32-х нот, це створює вкрай складну систему дрібномоторного контролю правої руки в умовах високого темпу: «Свобода правої руки скрипаля є неодмінною умовою свободи дій лівої, а саме: еластичності м'язів та гнучкості суглобів під час гри, чіткості й

водночас невимушеності роботи пальців, пластичності змін позицій. При всьому розмаїтті дій лівої руки, робота правої являє собою насправді неосяжний світ найтонших відчуттів, «надихаючих» виконання й часом не підлягаючих точному словесному опису» (Євдокимов, 2007:38).

Початок капрису відкривається мотивом із семи нот, що виконується угору смичком, і згодом повторюється в модифікованому вигляді з динамічними ускладненнями. Уже в другому такті з'являється сфорцандо, яке має бути реалізоване саме угору смичком, що непритаманно природному руху руки, але необхідне для точного динамічного акценту. З педагогічної точки зору, доцільно виконувати ці акценти з гіперболізацією, аби чітко відпрацювати механізм їх артикуляції.



Одразу після сфорцандо слідує складна комбінація: форшлаг, трель і її завершення, що реалізується на одній вісімці – фактично, три прийоми в межах однієї ноти. Цей мікроепізод вимагає не лише відточеної техніки лівої руки, а й абсолютної злагодженості з коротким відрізком ведення смичка.

Летюче стакато у цьому каприсі подається в нестандартному метрі – п'ять нот у напрямку вгору смичком. Це потребує застосування мікрорухів пальців і кисті правої руки з використанням пружних властивостей смичка. В технічному сенсі виконавець повинен активізувати механізм пружинного відскоку, піддівуючи першу ноту й активуючи серію наступних без додаткових зусиль.

Особливу увагу слід приділити диференціації між акцентом та сфорцандо. Перший виконується різким, злегка ударним рухом смичка, що

миттєво торкається струни та відразу залишає її. Натомість сфорцандо має бути реалізоване з елементом вібрації, створюючи ефект пружного динамічного вибуху, ніби звук розкривається із середини: «Окрему увагу варто приділити динамічній логіці акцентів у епізоді, цим «мікробибухам», що спалахують, підготовлені низкою стакатних звуків: свою динамізуючу роль тут мусять виконувати зустрічні вібраційні імпульси, які підсилюють гостроту та яскравість «спалаху». Слід подбати, щоби останній обов'язково був взятий «зі струни», гостро та вишукано, без призвуків, та «опліднений» зустрічним вібрато» (Євдокимов, 2013:132).

У центральному розділі капрису з'являються лігатні фігури в октавах, що поєднуються з детаще, створюючи поліфонічну фактуру. Фразування будується двотактовими модулями, які з'єднуються у довші періоди, що вимагає від виконавця не лише технічної точності, але й формального мислення.



З педагогічної точки зору, каприс №23 є винятковим зразком для формування швидкої адаптації до змін штрихів, моторики дрібних м'язів правої руки, точності артикуляції у складних динамічних комбінаціях, виразного фразування при щільній текстурі. Виконання цього капрису потребує надзвичайної темпо-ритмічної стабільності, чіткої координації обох рук та усвідомленого розуміння художньої функції кожного штриха. Його освоєння є важливим етапом у становленні скрипаля середнього професійного рівня та слугує підготовкою до більш складного репертуару, зокрема, каприсів П. Роде, Ш. Данкля, А. В'єтана і Н. Паганіні.

2.3.4. Каприс №26 (Полонез): стильова модель техніки та інтерпретації

В процесі професійного становлення скрипаля вирішальну роль відіграє не лише опанування техніки гри на інструменті, а й формування інтерпретаційного мислення, головними чинниками якого постають розуміння жанрових і стильових аспектів твору. У цьому контексті Каприс №26 заслуговує на особливу увагу як зразок вишуканої стилізації у межах жанру полонезу.

Полонез – урочистий танець польського походження, який набув широкого розповсюдження в європейській академічній музиці XVIII–XIX століть. Жанровими рисами полонезу є тридольний метр, пунктирна ритміка, аристократична стриманість і внутрішня піднесеність, яка наближається до героїко-маршевої виразності. Саме ці ознаки тонко втілено композитором в каприсі №26, який відкриває виконавцеві можливості глибшого занурення в художній світ інтерпретаційного аналізу.



Структурно твір побудований у тричастинній репризній формі (А–В–А'), що є типовим для характерних танцювальних п'єс: вступ (тт. 1-4) – мотив урочистого характеру, викладений у пунктирному ритмі; розділ А (тт. 5-20) – основна тема, де чергуються штрихи легато та дещо, формуючи пластичну, але чітку ритмічну пульсацію; розділ В (тт. 21-40) – технічно насичена секція, що включає комбінації штрихів стаккато і спіккато; реприза А' (тт. 41–до кінця) – варіантне повернення початкової теми з новим динамічним акцентуванням. Класична побудова твору сприяє розвитку структурного

мислення виконавця: вміння виявляти тематичні зв'язки, відчувати логіку фразування в контексті цілісної драматургії твору.

Каприс №26 є зразком комбінованої штрихової техніки. Він уособлює багатий спектр виконавських прийомів: деташе, легато, тенуто, летюче стаккато, спіккато, сфорцандо, – усе це в контексті стабільної пунктирної ритміки. Такий штриховий мікс дозволяє не лише розвивати координацію правої та лівої рук, а й розкривати виразну палітру звукових барв.

Окрім штрихових завдань, твір ставить перед виконавцем аплікатурно-позиційні виклики, зокрема активну роботу в діапазоні від I до V позиції, численні стрибки між струнами, включно з активною участю струни Е. Такі переходи потребують від скрипаля точного інтонування та просторової орієнтації.

Центральною віссю капрису є ритмічне моделювання. Пунктирні фрагменти потребують ретельного ізольованого опрацювання для стабілізації ритмічної структури. Варто звернути увагу на акцентування першої долі кожного такту та на внутрішню пульсацію, що і створює характерний ритмічний імпульс полонезу.

Агогічна свобода є ще одним ключовим компонентом в інтерпретації цього твору. Виконавцеві надається можливість використовувати варіації темпу, ритмічне «дихання» фраз, не виходячи за межі цілісної темпо-ритмічної логіки. Така свобода вимагає глибокого стилістичного чуття та здатності до динамічного балансування між конструктивною чіткістю та пластикою руху. Практика з метрономом у тридольному пульсі є надзвичайно корисною для укріплення внутрішнього темпового каркасу.

Важливою умовою успішного виконання цього капрису є стилістично вивірене фразування. Кожна фраза має динамічну хвилову природу: від підготовки до кульмінації й розрядження, з дотриманням принципу «дихання» фрази, навіть у межах технічно насичених фрагментів.

Резюме. Каприс №26 – це не лише технічна вправа, а повноцінна художня мініатюра. Його виконання розвиває штрихову майстерність,

ритмічну стабільність, музичну уяву та стилістичну чутливість, що є необхідною передумовою до формування концертної виконавської якості. Залучення цього капрису до репертуару сприяє гармонійному поєднанню технічного й естетичного розвитку, стимулюючи становлення цілісної, індивідуалізованої музичної особистості.

2.3.5. Каприс №28: поліфонічне мислення та штрихова пластика як основа музичного висловлення

Каприс №28 написаний у тональності фа мажор, що зумовлює світлий, відкритий характер твору. Його мелодико-лірична виразність досягається завдяки віртуозній основі з шістнадцятих нот, яка водночас не втрачає співучості та інтонаційної ясності. Значну увагу в цьому етюді слід приділити артикуляційним особливостям, насамперед співвідношенню *legato* й *détaché*, а також контролю мелодичної лінії у верхньому голосі за умови одночасного акомпанементного руху в нижньому регістрі.



Конструктивною основою капрису є імітація поліфонічного мислення: ведення мелодії на одній струні за умови акомпанементу на сусідній розвиває координацію й незалежність пальців лівої руки, а також відчуття динамічного балансу між голосами. Обидві частини твору мають симетричну структуру (по 16 тактів) і побудовані на основі головної теми, що дозволяє розглядати каприс як розширену двочастинну форму з елементами варіаційного розвитку. Гармонічна мова спирається на класичну функціональну систему з модуляціями у d-moll, D-dur і C-dur, що збагачує звукову палітру й зміцнює відчуття логічного завершення.

Технічна складність капрису полягає насамперед у гнучких мікроруках правої руки, де ключову роль відіграє фінгер-штрих – специфічна техніка, що забезпечує м'яке, майже непомітне чергування *legato* та короткого *détaché*. Пальці та зап'ястя працюють у синхронному режимі, виключаючи зайві амплітудні рухи плеча й передпліччя. Важливо зберігати руку в напівпозиційному стані між струнами, аби забезпечити точність при грі на сусідніх струнах і уникати розбалансування фраз. Особливу увагу слід звернути на штрихові переходи від залігованих нот до короткого *détaché* – це своєрідна зона формування виконавської пластики. Кожна перша нота після ліги повинна виконуватись з мінімальним зворотним рухом смичка, що створює ефект внутрішнього імпульсу без акцентованого поштовху.

У першій частині капрису (такти 1-16) після короткої преамбули (4 такти) формується поліфонічна фраза з відкладеним кадансом. Її структура хоч і здається асиметричною, все ж вбудовується у рамки 16-тактової періодичності. У другій частині (такти 17-32), на тлі модуляції в D-dur, характер стає більш енергійним і насиченим, з виразними акцентами, які потребують залучення великих частин руки. Звук стає ширшим, а фраза більш рельєфною. Позиційна основа капрису охоплює переважно 1, 3 і 5 позиції, що дозволяє працювати над чистотою інтонації та загальним відчуттям грифа. Такий підхід є педагогічно виправданим і послідовним у контексті поступового освоєння інтонаційного простору.

Резюме. Каприс №28 є універсальним матеріалом для розвитку музичного мислення, поліфонічного слуху, точності та економності рухів. Він формує навички ведення горизонтального музичного розвитку, відчуття голосової рівноваги та контролю над мікродинамікою. Зокрема, етюд надзвичайно корисний для засвоєння техніки фінгер-штриха та формування правильної пластики коротких, м'яких дотиків пальців до грифа – навички, які лежать в основі витонченого звукоутворення.

2.3.6. Каприс №38: формування співучого звучання та виразної вібрації

Серед каприсів Ж. Мазаса особливе місце посідають кантиленні зразки, які орієнтовані на розвиток співучого інтонаційного звучання скрипки. Саме вони розкривають багатство тембрової палітри інструмента, спираючись на особливості мелодичного розвитку та техніки вібрації як ключових виразових складових. Вібрація у скрипковому виконавстві виконує не лише естетичну функцію, збагачуючи звук емоційною насиченістю, драматизмом або ніжністю, а й сприяє глибшому зануренню слухача в інтонаційно-смыслову структуру твору. Каприс №38 постає як типове аріозо – насичене ліризмом, виразними мелодичними зворотами та довгими фразами. Основним завданням при його інтерпретації є опрацювання кожної ноти в контексті безперервної та різноманітної вібрації.



До аналогічної групи кантиленних етюдів, що вимагають майстерності у формуванні довгого, насиченого звуку на основі вібраційної техніки, можна віднести також каприси №№1, 7, 27, 35 та 40. Визначальним критерієм професійного рівня виконавця вважається саме якість вібрації, яка є відображенням його індивідуальності, психофізичного стану, характеру, смаку та емоційної інтуїції.

З методологічної точки зору каприс №38 доцільно трактувати як матеріал для поглибленого вивчення саме вібраційної техніки. У

виконавській практиці виділяють основні типи вібрації (за швидкістю та амплітудою):

- **Швидка вібрація** – використовується для створення ефекту енергійності та емоційної напруги;
- **Повільна вібрація** – передає м'якість і ліризм;
- **Широка вібрація** – підсилює драматизм фрази;
- **Вузька вібрація** – забезпечує делікатність і прозорість інтонації;
- **Змішана вібрація** – дозволяє динамічно реагувати на художній контекст твору завдяки варіативності швидкості та амплітуди.

За джерелом генерації руху розрізняють:

- **Пальцеву вібрацію** – з опорою на рух першої фаланги;
- **Кистьову вібрацію** – що базується на мікроколиваннях кисті;
- **Передпліччеву (ручну) вібрацію** – з використанням передпліччя для широких амплітуд;
- **Змішану вібрацію** – яка поєднує всі попередні типи залежно від виразових завдань.

Сергій Євдокимов в навчальному посібнику «Скрипкове виконавство: шлях від початківця до віртуоза» ретельно прописує технологію роботи над вібрацією: «...місце дотику пальців визначається суглобом (кінець долоні – початок передпліччя). Пальці у «ямочці» перекочуються з подушечки на ніготь. Зменшення амплітуди супроводжується збільшенням частоти; але це слід робити поступово, ретельно слідкуючи за станом м'язів: при найменшому зростанні перенапруги та ознаках скутості частота мусить бути зменшена, проаналізовані причини виникнення перебільшеної напруги й обговорені з учнем» (Євдокимов, 2007:71). Для ефективного засвоєння технічного матеріалу доцільно не охоплювати весь каприс одразу, а працювати над окремими фразами або двотактовими побудовами. Особливу увагу слід звернути на поєднання нот із різною ритмічною тривалістю у межах єдиного безперервного вібраційного імпульсу, а також на зміну позицій на великі інтервали в межах однієї струни.

Однією з ефективних вправ є відпрацювання капрису у повільному темпі з довгими лігами, що охоплюють кілька нот на один рух смичка. Такий підхід формує відчуття фразової цілісності, сприяє згуртованості звуковидобування та формує інтонаційну єдність. У процесі інтерпретації необхідно враховувати функціональну роль гармонічних опор: основні тони вимагають стабільної вібрації, тоді як домінантові й кадансові зони потребують більшої експресивності. Важливо забезпечити плавність переходів між різними вібраційними якістьми – без перерв чи «зламаних» фраз.

Резюмуючи, слід наголосити, що щоденна практика розвитку вібрації є обов'язковим компонентом професійного зростання скрипаля. Розширення виразових засобів через вібраційні техніки не лише удосконалює звукову палітру виконавця, а й надає музиці завершеності та неповторної емоційної глибини.

2.3.7. Каприс №51: переосмислення штриха крізь призму спіккато як засобу артикуляційної виразності

Редакційний та виконавський досвід автора дозволив переосмислити педагогічні завдання каприсів Ж. Мазаса, відкривши нові, подекуди несподівані інтерпретаційні можливості. Так, у вихідному нотному варіанті Каприс №51 орієнтований на опанування легкого, артикульованого штриха типу *Detache*, зокрема в коротких рухах наприкінці смичка. Основна мета – досягнення точності та контрольованості у верхній частині смичка, що є важливою складовою професійної техніки. Однак подальша виконавська практика призвела до несподіваного висновку – евристичного відкриття, – а саме: цей каприс є надзвичайно ефективним для формування техніки *spiccato* – штриха, який виконується кидком смичка на струну з подальшим природним відскоком, що забезпечує коротке, чітке артикулювання кожного звуку. Наведемо спочатку аналіз оригінального варіанта, який пропонує сам композитор, а потім запропонуємо власну версію роботи із даним каприсом.

Відповідно до авторської ремарки, каприс виконується у верхній частині смичка (біля шпiца), з використанням дрібної моторики кисті та пальців. При цьому важливу роль відіграє природна вага плеча, що передається через вказівний палець, а також амортизаційна функція кисті, яка забезпечує пружність атаки. Особливої уваги потребує ритмічна формула з паузою: перед нею нота виконується прийомом *Detache* із фіксацією смичка без полегшення тиску протягом тривалості паузи. Така технічна вимога формує відчуття внутрішнього імпульсу та дисципліни звуковидобування.



Цінність цієї ритмічної формули полягає в її здатності зберігати структурну організованість і точність рухів до самого завершення капрису. Зі зростанням темпу та наближенням до коди часто спостерігається небезпека втрати чіткості: виконавці схильні напружувати долоню, втрачаючи гнучкість, і переходити до широких рухів плеча та передпліччя. Уникнути цього допоможе фокус на фразуванні, а саме усвідомлене формування двотактових структур, де завершальні звуки тяжіють до наступного мотиву.

Щоб уникнути відчуття статичності та надати фразі природного «дихання», доцільно використовувати мікроградації довжини нот і легку динамічну варіативність, не виходячи за межі штрихової однорідності. Саме в цій властивості – поєднанні технічної дисципліни та виразної артикуляції – полягає художня цінність Капрису №51, що дозволяє трактувати його не як суху вправу, а як повноцінний концертний етюд.

Автор дослідження пропонує альтернативну методику використання Капрису №51, як навчального матеріалу для опанування штриха *spiccato*. Початкова ритмоформула нота–пауза–три однакові ноти (див. попередній приклад) ідеально підходить для цього завдання: на паузі смичок

піднімається, а наступні три ноти виконуються на одному рівномірному кидку з відскоком у середній частині смичка, в його зоні природної пружності.

Технічна модель *spiccato* передбачає чітке розмежування рухів: вертикальне підняття смичка під час паузи та наступний контрольований кидок з артикульованим виконанням трьох шістнадцятих тривалостей без скорочення їхньої довжини. Особлива увага приділяється декламаційному аспекту – звуки мають виголошуватись чітко, як «артикуляційна мова» виконавця. Головною умовою ефективного результату є сталість: збереження рівномірності, точності та штрихової стабільності до завершення капрису.

Одним із ключових аспектів у роботі над цим матеріалом є метричне відчуття: саме пауза відіграє роль опорної точки, яку не слід скорочувати, що є типовою помилкою студентів. З огляду на це, доцільно використовувати метроном з одиницею відліку у вигляді восьмої тривалості.

Оскільки Ж. Мазас унікає докладних ремарок, виконавець отримує широке поле для творчої інтерпретації: в плані тембру, характеру, динаміки та ритмічного підходу. Таким чином, Каприс №51 може стати не лише вправою на штрихову техніку, а й зразком музичного мислення та виконавської індивідуальності.

Висновки до Розділу 2.

Другий розділ наукового дослідження присвячений ґрунтовному аналізу каприсів Ж.-Ф. Мазаса як цілісної системи формування модусів скрипкової віртуозності. Встановлено, що ця збірка є не лише педагогічним посібником, а й своєрідною антологією віртуозних прийомів, що охоплює широкий спектр технічних і виразових задач. На прикладі перших каприсів (№№1–5, 7) досліджено взаємозв'язок між педагогічними завданнями й виконавською виразністю. Особливу увагу приділено безперервності звуку, артикуляційній гнучкості, фразуванню, формуванню кантиленного звучання

та вібрації. Ці технічні параметри розглянуто як модуси інтонаційної виразності, що формують виконавську чутливість молодого скрипаля.

Проаналізовано каприси №19, 20, 26, 23, 38, 51, у яких зосереджено більш складні технічні й виразові завдання. Простежено поступову трансформацію модусів: від позиційної мобільності (№20) до синтезу штрихових прийомів (№23), кантиленності з виразною вібрацією (№38), а також до артикуляційної свободи через вертикальне спіккато (№51). У цих зразках техніка і музичність розглядаються як взаємопов'язані складові виконавської інтонації.

Таким чином, у другому розділі доведено, що каприси Ж.-Ф. Мазаса функціонують не лише як навчальний репертуар, але й як структурована модель модусного виконавського мислення. Вони відображають специфіку віртуозної культури XIX століття, її техніко-естетичні орієнтири, та відкривають простір для інтерпретаційної роботи скрипаля як носія віртуозної чуттєвості й артистичного жесту.

Завершуючи дослідження, *надамо декілька практичних порад щодо використання навичок*, отриманих при розучуванні каприсів Ж.-Ф. Мазаса, для презентації творів скрипкового репертуару XIX ст., зокрема, тих, що виконувались автором дослідження в концертах творчого мистецького проєкту.

Концерт Ф. Мендельсона. У концерті ми маємо конфліктну сонатну форму, тому, крім техніки і технології дрібних нот, звичайно, стає важливою кантилена. Головна тема має схвильований, стурбований характер, вона палка, на відміну від теми побічної, яка заспокійлива, ніжна, не дуже рухлива. І для того, щоб втілити контраст тематичного матеріалу, фактуру кантилени, автор дослідження радить вивчати матеріал на вправах, пов'язаних з каприсами Ж.Ф.Мазаса. А саме – головну тему на 7, 27 чи 38 каприсах (вони мають у основі схожий тематичний схвильований варіант мелодизму), а побічну тему на 1 чи 31 каприсах. Звучання буде вкрай

відрізнятися один від одного перш за все різноманітністю вібрації та затишним характером.

Концерт насичений великою кількістю легких штрихів, тут багато сфорцандо та акцентів, а також дрібної фіоритурної техніки. Каприси, які мають подібну скомбінованість – каприс 23-й, 50-й чи 52-й, 53-й на сфорцандо та акценти, а легкість дрібних нот гарно відпрацювати на каприсі 36. Далі, у концерті Ф. Мендельсона є віртуозні місця на спіккато (майже на летучому спікато), наприклад, у фіналі, де повинна бути легка кість. Це можна напрацювати на таких каприсах, як 34, 42, 44, 45, які допоможуть з легкістю подолати текстові труднощі.

Соната №3 Й. Брамса. Партія скрипки в Сонаті №3 Й.Брамса має щільну фактуру, а саме – подвійні ноти, де велика кількість терцій, секст і октав вимагає точної інтонації і гнучкості лівої руки. Автор дослідження радить вивчати матеріал на вправах, пов'язаних з каприсами Ж.Ф.Мазаса, а саме – №26 («Полонез») та №27 («Кантилена та подвійні ноти»).

Акорди, стрибки між низьким і високим регістрами, які вимагають добре відпрацьованої техніки переміщення по грифу, радимо вивчати на вправах, пов'язаних з каприсами Ж.Ф.Мазаса № 23 («Різноманітні штрихи та ломані октави»), №36 та №56.

Соната №3 Й. Брамса вимагає зміни артикуляцій — від м'якого legato до енергійного marcato. Складні штрихи та швидкі пасажі можна відпрацювати на каприсах №№ 7, 10, 32 та 53.

Симфонічність мислення, масштабне дихання, довгі фрази, що вимагають майже оркестрового підходу, досягнення різноманітності та яскравості тембру – все це доволі органічно можна напрацювати на каприсах №18 («Романс») та №31.

Емоційна глибина музики Й. Брамса вимагає зрілості, філософської наповненості, вміння передати внутрішню драму і найтонші ліричні відтінки. До того ж, дихання фрази, довгі ародні лінії, ритмічна щільність, поліритмія, синкопи, зміщення акцентів між партіями вимагають від скрипаля

розвиненого почуття форми і вміння охоплювати фразу без дроблення. Роботу над стильовими якостями виконання варто поєднувати з вправами з таких каприсів, як №35, 38 та 40.

Скрипкова соната Сезара Франка (A-dur, 1886). Твір є одним із найвідоміших зразків камерної музики французького романтизму.

Усі частини об'єднані циклічною формою, основна тема пронизує весь драматургічний розвиток.

Перша частина – Allegretto ben moderato – має м'який, співучий, інтимний характер. Основна ідея першої частини увиразнюється у довгих ліричних фразах та мотивній структурі, які потребують гручкового інтонування. І саме за для того щоб удосконалити звучання барвистих мелодійних ліній у першій частині, можна використовувати каприси №31 та №40 Ж.Ф.Мазаса.

Друга частина – Allegro – має драматичний, пристрасний, бурхливий характер. Головна тема побудована на імпульсивному ритмічному русі з насиченою яскравою фактурою, звучить енергійно, артикульовано й напружено. Відпрацювання цих елементів гри радимо проводити на матеріалі каприсів №48 та №56. Побічна тема — ніжніша, але теж неспокійна і потребує вивчення на прикладі капрису Ж.Ф.Мазаса №18 «Романс». Розробка насичена гармонічними модуляціями, фактурна щільність створює відчуття калейдоскопічних потоків на безперервній змінності різноманітних інтонацій, і така фактура потребує відпрацювання на прикладі капрису Ж.Ф.Мазаса №52. Кода – блискуча, віртуозна, переможна, її вивченню має допомогти каприс №54.

Третя частина – Recitativo-Fantasia – написана у вільній імпровізаційній формі, з контрастами від медитативно-ліричного до драматично-трагедійного звучання. Ця частина виконує роль емоційного катарсису сонати, де внутрішня драма досягає кульмінації. Підґрунтям для вивчення цієї частини автор проекту радить залучати матеріал капрису №56.

Четверта частина – *Allegretto poco mosso* – написана у формі подвійної фуги з елементами варіацій. Канонічний діалог скрипки і фортепіано створює відчуття дзеркального відлуння, а це свідчить що у основі частини задіяні принципи поліфонії, які використовує майже в кожному каприсі Ж.Ф.Мазас. Техніка скрипаля вимагає гнучкого легато, віртуозного деташе і стакато, співучого вокального речитативного стилю, відчутної штрихової артикуляції.

Отже, досліджуючи тонкощі та нескінченні художні пошуки безумовно світового шедевра С. Франка (та інших видатних творів скрипкового віртуозного мистецтва), приходимо до висновку про дійсно важливість вивчення усіх каприсів Ж.Ф.Мазаса, в яких у повному обсязі присутні допоміжні засоби за для неперевершеного блискучого виконання.

ВИСНОВКИ

У науковому дослідженні здійснено комплексне осмислення скрипкової віртуозності як історико-естетичного та виконавсько-педагогічного феномену XIX століття. Основною метою роботи було виявлення модусів скрипкової віртуозності, тобто типових способів її прояву в технічному, артикуляційному, стильовому та інтерпретаційному вимірах, а також аналіз їх реалізації в каприсах Жака-Фереоля Мазаса.

У результаті аналізу досягнуто поставленої мети та реалізовано всі дослідницькі завдання. Визначено еволюцію поняття «віртуозності» в європейській культурі, окреслено його типологічні риси в епоху романтизму, простежено вплив провідних скрипкових шкіл на формування віртуозної техніки. Обґрунтовано застосування терміна «модус» у значенні виконавської моделі, яка охоплює не лише технічну сторону гри, але й виразово-інтонаційний, артикуляційний та стилістичний рівні. Запропоновано поняття «модус скрипкової віртуозності» як методологічну категорію для аналізу виконавського мислення скрипаля.

На прикладі детального аналізу каприсів Ж.-Ф. Мазаса продемонстровано, що ця збірка є репрезентативною моделлю модусного підходу до віртуозності. У перших каприсах простежено формування базових модусів: безперервності звуку, кантиленності, штрихової артикуляції, інтонаційної чутливості. У більш складних зразках досліджено модуси штрихового синтезу, позиційної мобільності, виразної вібрації та вертикальної артикуляції.

На відміну від більшості своїх сучасників, чия музика була зорієнтована на концертні виступи та елітарного виконавця, твори Ж. Мазаса є «віртуозністю для всіх» – технічно досконалі, але доступні для широкого кола учнів. Це демократизація віртуозного репертуару, яка зробила значний внесок у систему навчання в європейських консерваторіях.

Його музика пройнята кантабіле, характерною для французької традиції. Він не прагне до ефекту задля ефекту, як це часто трапляється у творах Н. Паганіні або Г. Венявського. Замість цього – прозора фактура, природність фразування, логіка форми. Як професор Паризької консерваторії, Ж. Мазас мав потужний вплив на формування методології скрипкової освіти в Європі. Його праці стали фундаментом для наступних поколінь педагогів і увійшли до обов'язкової навчальної програми багатьох навчальних закладів.

Каприси Ж. Мазаса становлять синтез художнього змісту й дидактичної доцільності. Вони є зразком ефективного навчального матеріалу, який поєднує музичну виразність з комплексною технічною підготовкою. Їхнє методичне значення полягає у можливості поетапного формування ключових технічних компонентів гри на скрипці, а також розвитку музичного мислення, стилістичної чуйності та виконавської емоційності. З методичної точки зору ці каприси можуть бути використані як у рамках індивідуального навчання, так і у контексті колективних занять, майстер-класів або конкурсної підготовки. Зокрема, педагоги можуть використовувати їх як діагностичний матеріал для виявлення рівня володіння штрихами, координації лівої та правої руки, фразування та тембрової гнучкості. Для студентів вищих музичних закладів каприси Ж. Мазаса можуть стати ефективним інструментом відпрацювання техніки на ранніх етапах опанування складніших концертних програм. Композитор вдало поєднав функціональну навчальність із музичною виразністю, створивши своєрідну «антологію віртуозності» для скрипки соло. Їх використання у навчальному процесі сприяє всебічному професійному зростанню скрипаля й залишається актуальним в контексті сучасної методики викладання.

Таким чином, результати дослідження дозволяють трактувати каприси Ж. Мазаса не лише як навчальний, але й як інтерпретаційний матеріал, що відображає логіку розвитку скрипкової віртуозності в європейській традиції XIX століття. Модусний підхід, запроваджений у дослідженні, відкриває нові

перспективи аналізу виконавського мислення як цілісного процесу, у якому техніка і музика є невід'ємними аспектами художнього висловлювання скрипаля.

Перспективи подальших досліджень. Подальші дослідження теми можуть бути спрямовані на розширення аналітичного охоплення творчості Ж. Мазаса як у жанровому, так і в інтерпретаційному вимірах. Зокрема, актуальним є порівняльний аналіз його каприсів із творами інших композиторів французької школи у контексті еволюції педагогічного етюдів в першій половині XIX століття. Крім того, вартим уваги є залучення етюдів Ж. Мазаса до концертного репертуару як повноцінних мініатюр, що дозволить актуалізувати їхню художню вартість поза межами навчального процесу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Андрейко, О. І. (2001a). До проблеми побудови технічного апарату скрипаля. *Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 18. Музичне виконавство. Київ. 251-261.
- Андрейко, О. І. (2001b). Система педагогічних засобів, спрямованих на моделювання виконавської техніки скрипаля. *Теорія і методика мистецької освіти*. Випуск другий. Київ. НПУ. 91-99.
- Андрейко, О. І. (2003). Методи виховання музично-ігрового руху скрипаля. *Теорія і методика мистецької освіти*. Київ. НПУ. 102-107.
- Андрейко, О. І. (2004). *Методи вдосконалення виконавського апарату музиканта-інструменталіста*. (Автореф. дис. канд. мистецтв.). Національний педагогічний університет імені м.п.драгоманова. Київ. 23 с.
- Волощук, Ю.І. (2000). Фахова підготовка скрипалів у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка: національні традиції та європейський мистецький досвід. *Вісник Прикарпатського університету*. Серія «Мистецтвознавство». Івано Франківськ: Плай. Вип. 2. 37-45.
- Гуральник, Н. П. (2005). *Розвиток скрипкової школи Східної Європи ХХ століття: історія, теорія, методика*: навч. метод. посібник К.: НПУ ім. М. П. Драгоманова. 144 с.
- Євдокимов, С.А. (2007). *Скрипкове виконавство: шлях від початківця до віртуоза*. Навчальний посібник. Харків. 128 с.
- Євдокимов, С. А. (2013). *Звукова палітра скрипаля та ресурси її збагачення*: навч. посіб. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків. 208 с.
- Єфімова, О. (2021). *Роль штрихів та аплікатури, як методів досягнення якісного виконання музичних творів*. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів. 66 с.
- Жунцзинь, Ч. (2020). *Європейське скрипкове виконавство: особливості становлення традиції*. Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього

- ступеню магістра*. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми. 56 с.
- Кьон, В. В. (2014). Становлення методики навчання гри на скрипці в Україні. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського*. Вип. № 3-4. 209-216.
- Мельник, А. О. (2012). Етюди та каприси (капричіо) в українській скрипковій мініатюрі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (34), 332–344.
- Мельник, А. О. (2022). *Навчально-педагогічний репертуар в курсі «педагогічна практика»*. Методичні рекомендації для студентів. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків. 35 с.
- Мужчиль, В. С. (2015). *Нетрадиційні прийоми гри в акустичній структурі інструментального звукодобування (струнно-смичкова група) : навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистецтв III—IV рівнів акредитації спец. 6.02.02.04 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського*. Харків: Print House. 140 с.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть: монографія*. Харків: Факт. 576 с.
- Павлій, Г. (2015). *Духовний тезаурус музиканта*. Львів, Каменяр. 291 с.
- Павлова, В., Дідок С. (2017). До проблеми скрипкового виконавства: історичний аспект. *Молодий вчений*. № 8(48). 67 – 72.
- Пашковська, Л. (2020). Сміслова організація музичного наративу в діалозі «свій чужий» на прикладі 5 капрису Н. Паганіні з циклу «24 каприси для скрипки соло». *Актуальні питання гуманітарних наук. Збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного пед. інституту ім. І. Франка*. Дрогобич. № 30.
- Романенко, С. (2012а). Психологія скрипкового виконавства. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття*. Харків. 162 – 163.

- Романенко, С. (2012b). Становлення виконавського апарату скрипаля. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку*. Харків. С. 322–323.
- Семеняк, Н. (1999). Виконавський апарат скрипаля як система. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : збірка статей. Київ : НАН Україн., Вип. 2 : Музичне виконавство. 67– 73.
- Семеняк, Н. (1999). Теоретичні основи скрипкового виконавства. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : збірка статей. Київ : НАН України. Вип. 1 : Музичне виконавство. 113-124.
- Сташевська, І. (2016). Артикуляційний підхід у формуванні штрихової майстерності скрипаля: термінологічний аспект. *Вісник ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»*. Луганськ. №2 (299). 7-15.
- Стеценко, В. К. (1960). *Методика навчання гри на скрипці*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. 179 с.
- Стеценко, В. К. (1964). *Методика навчання гри на скрипці*. Київ: «Мистецтво». 154 с.
- Хорошак, Б. (2024). *Еволюція виконавської техніки скрипаля XVI-XXI століття*. Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеню магістра. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів. 45 с.
- Юр'єв, О. (1974). *Виразальні можливості скрипкових штрихів*. Київ, Музична Україна. 114 с.
- Borer, P (1995). *The twenty-four caprices of Niccolò Paganini: their significance for the history of violin playing and the music of the Romantic era*. University of Tasmania. Thesis. <https://doi.org/10.25959/23210069.v1>
- Dahlhaus, C. (1989). *The idea of absolute music* (R. Lustig, Trans.). University of Chicago Press. (Original work published 1978). 186 p.

- Dixon, A. (2022). *Precursor Of Paganini: The Solo Violin Caprices Of Pietro Antonio Locatelli*. Bibliography and Research Skills. 17 p.
- Ivanović, D. (2006). *Development of Violin Virtuosity from the Baroque Period to the Modern Era*. DMA diss., University of Miami, Coral Gables, Florida. ProQuest Dissertations Publishing. 74 p.
- Fétis, F.-J. (1867). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vol. 6 (Paris: Firmin Didot, 1866-1867), 46. <https://archive.org/details/biographieuniver06ft/page/46/mode/2up>. Accessed 12.06.2025.
- Gadamer, H.-G. (2004). *Truth and method* (2nd rev. ed., J. Weinsheimer & D. G. Marshall, Trans.). Continuum. (Original work published 1960). 637 p.
- Kathryn, T. (2024). *The illustrious Legacy of Jacques-Féréol Mazas: A Virtuositic Violinist and Composer*. <https://animato.com.au/the-illustrious-legacy-of-jacques-fereol-mazas-a-virtuosic-violinist-and-composer/>
- Mazas, J.-F. (1820-1830), *Méthode de violon*, Op. 34, 4th ed. (Paris: Aulagnier, n.d.), Retrieved from: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP349901-PMLP486793-mazas_vn_methode_aulagnier.pdf accessed 12.06.2025.
- Mazas, J.-F. (1843). *Etudes, op. 36*. Retrieved from: [https://imslp.org/wiki/Etudes,_Op.36_\(Mazas,_Jacques_F%C3%A9r%C3%A9ol\)](https://imslp.org/wiki/Etudes,_Op.36_(Mazas,_Jacques_F%C3%A9r%C3%A9ol))
- Norton, L., Wellington, H. (1995). *The Journal of Eugène Delacroix (Arts and Letters)*. Phaidon Press. 570 p.
- Sachs, H. (1982). *Virtuoso: The Life and Art of Niccolò Paganini, Franz Liszt, Anton Rubinstein, Ignace Jan Paderewski, Fritz Kreisler, Pablo Casals, Wanda Landowska, Vladimir Horowitz, Glenn Gould*. Thames & Hudson. 208 p.
- Schwarz, B. (1983). *Great Masters of the Violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman*. Simon and Schuster. 671 p.

- Silva, U. C. (2010). *Original And Transcribed Etude Books For Viola: A Reference Guide For Teachers And Students*. Dissertation for the Degree Doctor Of Musical Arts. Athens, Georgia. 231 p.
- Stowell, R. (Ed.). (1992). *The Cambridge companion to the violin*. Cambridge University Press. 320 p.
- Whitmore, P. (1988). Towards an Understanding of the Capriccio. *Journal of the Royal Musical Association*. Vol. 113, Issue 1. 47-56.
- Zhou, Yang (2024). *Des Sons Harmoniques: Mazas's Legacy on Violin Pedagogy, Discussion of the Violin Duo Genre, and Analysis of Mazas's Violin Duos*. Degree of doctor of musical art. The University of Arizona. 72 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Посилання на записи каприсів Ж. Мазаса у авторському виконанні

Jacques Féréol Mazas «Etudes speciales» op. 36 (1-30)

Виконує Заслужений діяч мистецтв України Ігор Чернявський

1. <https://www.youtube.com/watch?v=gaLsgtZ0kLo>
2. https://www.youtube.com/watch?v=ZjQS_E7M9ZQ
3. <https://www.youtube.com/watch?v=6J4tYRku3Y4>
4. <https://www.youtube.com/watch?v=lkZuNiaTkwg>
5. <https://www.youtube.com/watch?v=J25q7AvcEAE>
6. <https://www.youtube.com/watch?v=hvHqDdsCsow>
7. <https://www.youtube.com/watch?v=93XUmLNqa7c>
8. <https://www.youtube.com/watch?v=eBQtjn0qgcE>
9. <https://www.youtube.com/watch?v=hC590scqtgw>
10. <https://www.youtube.com/watch?v=XoleEVarjyg>
11. <https://www.youtube.com/watch?v=uTXrrWcI8uo>
12. <https://www.youtube.com/watch?v=ViYdn6Y4yIM>
13. <https://www.youtube.com/watch?v=0msN-McCWMU>
14. <https://www.youtube.com/watch?v=9ufEWVu54nk>
15. <https://www.youtube.com/watch?v=iUVLCRu8GRk>
16. <https://www.youtube.com/watch?v=XgmgWd79LB4>
17. <https://www.youtube.com/watch?v=VQJ1qkFIQX0>
18. <https://www.youtube.com/watch?v=Y2KJ3GetTLQ>
19. <https://www.youtube.com/watch?v=6XmboeiK7Qo>

20. <https://www.youtube.com/watch?v=AEGfv6cbsY8>
21. <https://www.youtube.com/watch?v=YcrDj4PiTsY>
22. <https://www.youtube.com/watch?v=l6Cr093YaHk>
23. https://www.youtube.com/watch?v=8A_ndhD49uE
24. <https://www.youtube.com/watch?v=aTXnjgGZ1cY>
25. <https://www.youtube.com/watch?v=0hb2YCWrgWM>
26. <https://www.youtube.com/watch?v=5Fhl1QHJp9c>
27. <https://www.youtube.com/watch?v=Q8igBqeFEcM>
28. https://www.youtube.com/watch?v=53_UWJl7kUw
29. <https://www.youtube.com/watch?v=-htYUN08kZE>
30. <https://www.youtube.com/watch?v=YBuRWQQmwBw>

Jacques Féréol Mazas «Etudes brillantes» op. 36 (31-57)

31. <https://www.youtube.com/watch?v=u6pOdtAxf78>
32. <https://www.youtube.com/watch?v=hq2aiJ6pyNk>
33. <https://www.youtube.com/watch?v=EO2AydkmTxk>
34. <https://www.youtube.com/watch?v=UBlMoIJ0IRI>
35. <https://www.youtube.com/watch?v=PfnerSlKvUI>
36. <https://www.youtube.com/watch?v=WzHOgldYhCg>
37. <https://www.youtube.com/watch?v=SYE9-K8imM8>
38. <https://www.youtube.com/watch?v=hhMAzfKa6qE>
39. <https://www.youtube.com/watch?v=4Yp1-V0xnoI>
40. <https://www.youtube.com/watch?v=de8mdWu1R-g>
41. <https://www.youtube.com/watch?v=TfoDplAFaso>
42. https://www.youtube.com/watch?v=d3_bwKtS7Ns
43. https://www.youtube.com/watch?v=81OW11Hcc_E

44. <https://www.youtube.com/watch?v=SHWuQ6yyUQ8>
45. <https://www.youtube.com/watch?v=COxQDCjdAMI>
46. <https://www.youtube.com/watch?v=BApd06sV6fc>
47. https://www.youtube.com/watch?v=4HmCruai_zE
48. <https://www.youtube.com/watch?v=6zPWPtbm2LU>
49. https://www.youtube.com/watch?v=Zl_5_78eYdc
50. <https://www.youtube.com/watch?v=JDmAUpIXgiE>
51. <https://www.youtube.com/watch?v=NMuRdpZ1ENg>
52. <https://www.youtube.com/watch?v=FsVHIV1dEJ8>
53. <https://www.youtube.com/watch?v=8HqqKZkxT9Q>
54. https://www.youtube.com/watch?v=GBr_B0Xh4Bs
55. <https://www.youtube.com/watch?v=4yT5h0DsZlw>
56. <https://www.youtube.com/watch?v=oT2mIpx6dLg>
57. <https://www.youtube.com/watch?v=uSgjm2eiPkk>

Спеціальний курс за тематикою творчого мистецького проєкту

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**СПЕЦІАЛЬНИЙ КУРС
КАПРИСИ Ж.-Ф. МАЗАСА:
АНТОЛОГІЯ СКРИПКОВОЇ ВІРТУОЗНОСТІ**

Методична розробка за тематикою творчого мистецького проєкту
**МОДУСИ СКРИПКОВОЇ ВІРТУОЗНОСТІ
У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ХІХ СТОРІЧЧЯ**

Автор-укладач:
***Чернявський Ігор
Віталійович***

Творчий керівник:
Мельник Алла Олексіївна,
кандидат
мистецтвознавства,
доцент, завідувач кафедри
оркестрових струнних
інструментів

Науковий консультант:
***Ніколаєвська Юлія
Вікторівна,***
доктор мистецтвознавства,
професор

Харків – 2025

Анотація. Спеціальний курс «Каприси Ж.-Ф. Мазаса: антологія скрипкової віртуозності» має надати здобувачеві системні знання з історії скрипкового виконавства. Курс охоплює як контекст творчості Ж.-Ф.Мазаса, так і презентацію та аналіз конкретних складових виконавської техніки. Каприси Ж. Мазаса розглядаються як зразок педагогічно цілеспрямованої, але естетично повноцінної віртуозної мініатюри, чия структура відображає продуману дидактичну послідовність, у якій поступово ускладнюються технічні завдання: від штрихової організації до складної позиційної роботи, від елементарної кантилени до вібраційної виразності та штрихового синтезу. Особливу увагу приділено аналізу конкретних каприсів із опусу 36, у яких окреслюються базові та розвинені модуси виконавської техніки. Практична цінність спецкурсу полягає у системній та різносторонній презентації віртуозних творів ХІХ ст.: від формулювання дидактичних завдань, детальному їх опрацюванню до концертної презентації, питання націлені на формування розуміння жанрово-стильових процесів у виконавському мистецтві, що є важливим у виконавській та викладацькій діяльності здобувачів вищої мистецької освіти України.

Курс розрахований на здобувачів І-ІІ освітньо-професійного/наукового рівня вищої освіти галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Тривалість курсу – 1 семестр.

Мета спецкурсу – формування уявлення про корпус штрихів та прийомів, що складають основу скрипкової віртуозності, з подальшим їхнім аналізом у каприсах Жака-Фереоля Мазаса як специфічній формі поєднання педагогічної функціональності та виконавської виразності.

Після проходження курсу здобувачі повинні **знати**:

- історичні етапи розвитку скрипкової віртуозності;
- основи естетичної природи віртуозності у європейській музичній традиції ХІХ століття;
- основні скрипкові школи ХІХ століття, їхніх представників та корпус правил;
- засадничі жанри скрипкового мистецтва ХІХ ст.;
- стильові риси каприсів Ж. Мазаса у зіставленні з аналогічними зразками скрипкової педагогіки ХІХ століття.

Після проходження курсу здобувачі повинні **уміти**:

- розрізняти тип віртуозів – скрипалів ХІХ ст.
- охарактеризувати основні скрипкові школи ХІХ століття і визначити їх вплив на формування віртуозної виконавської парадигми;
- формулювати основні риси віртуозних жанрів ХІХ ст., зокрема – капрису;
- вирізняти модуси віртуозності (технічні, стилістичні, штрихові, виразові) у вибраних каприсах Ж. Мазаса.

ЗМІСТ СПЕЦКУРСУ

ТЕМА 1. ВІРТУОЗНІСТЬ ЯК ЕСТЕТИЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ ФЕНОМЕН СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА XIX СТОРІЧЧЯ

1. Історія скрипкового мистецтва у XVII-XVIII ст.
2. Категорія віртуозності та образ віртуоза в європейській музичній традиції XIX століття. Н.Паганіні, Г.Венявський, П.Сарасате.
3. Складові віртуозності у виконавському мистецтві XIX ст. Постава, штрих, аплікатура. Техніка правої і лівої рук.
4. Скрипкові школи XIX століття та їх вплив на формування віртуозної стилістики.
5. Жанри скрипкової творчості XIX ст.: фантазії, концерти, сонати, п'єси.
6. Етюд і каприс: інструктивний та художній зміст. Каприси Н.Паганіні, П.Роде. Структура зошитів Каприсів Ж.-Ф.Мазаса.

ТЕМА 2. КАПРИСИ Ж.-Ф. МАЗАСА ЯК ЦІЛІСНА МОДЕЛЬ ВІРТУОЗНОГО РОЗВИТКУ

7. Безперервність звуку при зміні смичка (на прикладі Каприсів №1, 7)
8. Штрихові моделі (каприс №2, №3)
9. Фразування (Каприси №3)
10. Поліфонічність (каприси №4,5, Каприс №28)
11. Деша (на прикладі капрису №5)
12. Техніки вібрації (на прикладі капрису №7)
13. Кантілена (на прикладі Капрису №7)
14. Техніка правої руки (на прикладі Капрису №23)
15. Спикато як засіб артикуляційної виразності (на прикладі Капрису №51)
16. Динаміка віртуозної трансформації: штрих, позиція, вібрація і артикуляція в каприсах Ж.-Ф. Мазаса (№№19, 20, 23, 26, 28, 38, 51).

Форми навчання

У процесі вивчення спецкурсу здобувачі вищої освіти відвідують аудиторні заняття (лекції та практичні/семінарські заняття).

У процесі самостійної роботи здобувачі поглиблено вивчають матеріал навчальної дисципліни, виконують запропоновані завдання.

Тематика семінарських занять

1. Особистості скрипалів-віртуозів XIX ст.
2. Каприси Н.Паганіні, П.Роде: порівняльний аналіз.

Питання для самостійної роботи

1. Віртуозні жанри у скрипковому мистецтві XVIII ст.
2. Каприси П.Роде: стильова характеристика
3. Віртуозність у скрипкових творах Г.Венявського
4. Школи скрипкової гри: порівняльна характеристика

Орієнтовний перелік питань для підсумкового контролю

1. Якими є складові технічного арсеналу скрипаля?

2. Надайте класифікацію штрихів.
3. Назвіть основні скрипкові школи.
4. Які види вібрації ви знаєте? Назвіть і надайте характеристику.
5. Надайте характеристику скрипковій творчості Н.Паганіні. В чому феномен його віртуозності?
6. Охарактеризуйте Каприси П.Роде. В чому їхня особливість?
7. Назвіть та охарактеризуйте віртуозні жанри для скрипки.
8. В чому особливості віртуозних творів Г.Венявського?
9. Назвіть спільне та відмінне у виразових засобах скрипалів першої і другої половини ХІХ ст.
10. Охарактеризуйте творчість Ж.-Ф.Мазаса
11. Надайте характеристику трьом зошитам каприсів Ж.-Ф.Мазаса. Які драматургічні особливості всіх зошитів?
12. Які капристи можна запропонувати в якості вправ на розвиток вібрації? Охарактеризуйте їх.
13. Назвіть приклади і охарактеризуйте капристи, в яких важливою є поліфонія. Як вона використовується композитором?
14. Надайте приклади та охарактеризуйте капристи на штрих стаккато.
15. Охарактеризуйте кантиленні капристи. Які особливості має виконання кантилени на скрипці?

Рекомендована література

- Андрейко, О. І. (2001а). До проблеми побудови технічного апарату скрипаля. *Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 18. Музичне виконавство. Київ. 251-261.
- Андрейко, О. І. (2001б). Система педагогічних засобів, спрямованих на моделювання виконавської техніки скрипаля. *Теорія і методика мистецької освіти*. Випуск другий. Київ. НПУ. 91-99.
- Андрейко, О. І. (2003). Методи виховання музично-ігрового руху скрипаля. *Теорія і методика мистецької освіти*. Київ. НПУ. 102-107.
- Андрейко, О. І. (2004). *Методи вдосконалення виконавського апарату музиканта-інструменталіста*. (Автореф. дис. канд. мистецтв.) Національний педагогічний університет імені М.П.Драгоманова. Київ. 23 с.
- Гуральник, Н. П. (2005). *Розвиток скрипкової школи Східної Європи ХХ століття: історія, теорія, методика*: навч. метод. посібник К.: НПУ ім. М. П. Драгоманова. 144с.
- Євдокимов, С.А. (2007). *Скрипкове виконавство: шлях від початківця до віртуоза*. Навчальний посібник. Харків. 128 с.
- Євдокимов, С. А. (2013). *Звукова палітра скрипаля та ресурси її збагачення*: навч. посіб. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків. 208 с.
- Єфімова, О. (2021). *Роль штрихів та аплікатури, як методів досягнення якісного виконання музичних творів*. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів. 66 с.

- Мельник, А. О. (2012). Етюд та каприси (капричіо) в українській скрипковій мініатюрі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (34), 332–344.
- Мельник, А. О. (2022). *Навчально-педагогічний репертуар в курсі «педагогічна практика»*. Методичні рекомендації для студентів. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків. 35 с.
- Романенко, С. (2012а). Психологія скрипкового виконавства. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття*. Харків. 162 – 163.
- Романенко, С. (2012b). Становлення виконавського апарату скрипаля. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку*. Харків. 322–323.
- Семеняк, Н. (1999). Виконавський апарат скрипаля як система. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : збірка статей. Київ : НАН Україн., Вип. 2 : Музичне виконавство. 67– 73.
- Стеценко, В. К. (1960). *Методика навчання гри на скрипці*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. 179 с.
- Стеценко, В. К. (1964). *Методика навчання гри на скрипці*. Київ: «Мистецтво». 154 с.
- Хорошак, Б. (2024). *Еволюція виконавської техніки скрипаля ХVІ-ХХІ століття*. Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеню магістра. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів. 45 с.
- Юр'єв, О. (1974). *Виразжальні можливості скрипкових штрихів*. Київ, Музична Україна. 114 с.
- Borer, P (1995). *The twenty-four caprices of Niccolo Paganini: their significance for the history of violin playing and the music of the Romantic era*. University of Tasmania. Thesis. <https://doi.org/10.25959/23210069.v1>
- Dixon, A. (2022). *Precursor Of Paganini: The Solo Violin Caprices Of Pietro Antonio Locatelli*. Bibliography and Research Skills. 17 p.
- Ivanović, D. (2006). *Development of Violin Virtuosity from the Baroque Period to the Modern Era*. DMA diss., University of Miami, Coral Gables, Florida. ProQuest Dissertations Publishing. 74 p.
- Fétis, F.-J. (1867). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vol. 6 (Paris: Firmin Didot, 1866-1867), 46. <https://archive.org/details/biographieuniver06ft/page/46/mode/2up>. Accessed 12.06.2025.
- Gadamer, H.-G. (2004). *Truth and method* (2nd rev. ed., J. Weinsheimer & D. G. Marshall, Trans.). Continuum. (Original work published 1960). 637 p.
- Kathryn, T. (2024). *The illustrious Legacy of Jacques-Féréol Mazas: A Virtuoso Violinist and Composer*. <https://animato.com.au/the-illustrious-legacy-of-jacques-fereol-mazas-a-virtuosic-violinist-and-composer/>
- Mazas, J.-F. (1820-1830), *Méthode de violon*, Op. 34, 4th ed. (Paris: Aulagnier, n.d.), Retrieved from:

- https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP349901-PMLP486793-mazas_vn_methode_aulagnier.pdf accessed 12.06.2025.
- Mazas, J.-F. (1843). *Etudes, op. 36*. Retrieved from: [https://imslp.org/wiki/Etudes,_Op.36_\(Mazas,_Jacques_F%C3%A9r%C3%A9ol\)](https://imslp.org/wiki/Etudes,_Op.36_(Mazas,_Jacques_F%C3%A9r%C3%A9ol))
- Norton, L., Wellington, H. (1995). *The Journal of Eugène Delacroix (Arts and Letters)*. Phaidon Press. 570 p.
- Sachs, H. (1982). *Virtuoso: The Life and Art of Niccolò Paganini, Franz Liszt, Anton Rubinstein, Ignace Jan Paderewski, Fritz Kreisler, Pablo Casals, Wanda Landowska, Vladimir Horowitz, Glenn Gould*. Thames & Hudson. 208 p.
- Schwarz, B. (1983). *Great Masters of the Violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman*. Simon and Schuster. 671 p.
- Silva, U. C. (2010). *Original And Transcribed Etude Books For Viola: A Reference Guide For Teachers And Students*. Dissertation for the Degree Doctor Of Musical Arts. Athens, Georgia. 231 p.
- Stowell, R. (Ed.). (1992). *The Cambridge companion to the violin*. Cambridge University Press. 320 p.
- Whitmore, P. (1988). Towards an Understanding of the Capriccio. *Journal of the Royal Musical Association*. Vol. 113, Issue 1. P. 47-56.
- Zhou, Yang (2024). *Des Sons Harmoniques: Mazas's Legacy on Violin Pedagogy, Discussion of the Violin Duo Genre, and Analysis of Mazas's Violin Duos*. Degree of doctor of musical art. The University of Arizona. 72 p.

Додаток В.

Апробація творчого мистецького проєкту

ТВОРЧА СКЛАДОВА ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

І. КОНЦЕРТНІ ВИСТУПИ

Концерт 1. 02.12.2023. «Модуси віртуозності» (Харків)

Програма:

Ф. Мендельсон. Концерт для скрипки з оркестром мі-мінор.

Ф. Крейслер. Скрипкові мініатюри.

Ж. Масне. Скрипкові мініатюри.

Партія фортепіано – Ганна Радченко

<https://youtu.be/eyJYWI8JHew?feature=shared>

Концерт 2 10.06.2024 «Роздум і пристрасть». (Харків)

Програма:

Л.В. Бетховен. Соната №5 для скрипки з фортепіано.

Н. Паганіні. Соната №1.

Ф. Шуберт. Сонатина №2.

П. Сарасате. Цапатеадо.

П. Сарасате. Інтродукція і тарантела.

Партія ф-но – Станіслав Калінін

https://youtu.be/En2_Jb3H9Ck?si=mTbUsGO5kn_dy56C

Концерт 3. 23.07.2025. «Між нотами та серцем» (Харків)

Програма:

Й.Брамс. Соната №3 для скрипки і фортепіано (партія ф-но – Ігор Седюк)

С.Франк. Соната для скрипки і фортепіано (партія фортепіано – Олег Копелюк)

<https://youtube.com/watch?v=Cp3Nr7hZZ4Q>

ІІ. ТВОРЧА АПРОБАЦІЯ

ХДМЛ, майстер-клас «Різноманіття звуку та техніка вібрації»
(09.12.2023). <https://www.youtube.com/watch?v=BqkHmkyleFk>

Майстер-клас «Натхнення для майбутніх музикантів» (м. Суми,
15.12.2024)

Полтавський фаховий коледж мистецтв (26.02.2025)

Дніпровська музична академія (15.03.2025)

Рівненський фаховий музичний коледж (20.03.2025)

Майстер-клас «Особливості штрихової техніки у каприсах Мазаса»
(Сумський фаховий коледж мистецтв і культури, 07.04.2025)

Методична доповідь «Загальні питання скрипкового виконавства». «Одеський обласний навчально-методичний центр закладів культури і мистецтв». Педагогічні читання для викладачів відділів струнних інструментів мистецьких шкіл Одеської області. (25.10.2023).

Методичний захід Всеукраїнський онлайн-вебінар «Комунікація зі студентами в умовах on-line викладання». 05.02.2024

Методична лекція «Загальні проблеми скрипкового виконавства». Хмельницький фаховий коледж. 03.02.2025.

III. АПРОБАЦІЯ НАУКОВОЇ СКЛАДОВОЇ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ

ПУБЛІКАЦІЇ (ORCID: 0000-0003-1323-3113)

1. Nikolaievska, Y.; Paliy, I.; Denysenko, I.; Cherednychenko, O.; Kuzhba, M.; **Cherniavskiy, I.**; Wang, Youjie; Zeng, Qian (2023). Style paradigm of the instrumental etude genre. *Ad Alta-Journal of interdisciplinary research*. Vol.13. Issue 2 (Special Issue SI). 18-25. (WoS)

doi. 10.33543/j.130235.1825

2. Чернявський, І. (2025). Каприси для скрипки соло Ж.-Ф. Мазаса: антологія віртуозності. *Проблеми взаємодії мистецтва та теорії і практики освіти*.

ВИСТУПИ НА НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЯХ:

1. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (12.02.2024, ХНУМ імені І.П.Котляревського, Харків). Доповідь: «Робота над віртуозним твором Г. Венявського в онлайн-режимі: специфіка комунікації».

2. Міжнародний науково-творчий проєкт до 20-річчя з дня заснування кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського «INTER PROTO LOGOS», штудії «Інтерпретолог і Я» (2-6 березня 2025 р.,

Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського). Доповідь: «Модуси скрипкової віртуозності (на прикладі Каприсів Ж.-Ф.Мазаса).

3. III Всеукраїнський конкурс науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк, номінація «Автори творчих мистецьких проєктів» (10–11 травня 2025 року, Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського). Доповідь: «Цикл Каприсів для скрипки соло Жака Фереоля Мазаса: межі віртуозності».

4. V Всеукраїнський відкритий круглий стіл «Сучасна мистецька освіта в умовах війни» (у форматі відео-конференції) до тижня науки в Україні та 10-річчя Ради молодих вчених ХНУМ імені І.П.Котляревського (31.05-01.06.2025, Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського). Доповідь: «Каприси для скрипки Ж.Ф.Мазаса: досвід створення відеоантології».

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Творчий мистецький проєкт
на здобуття ступеня
доктора мистецтва

Модуси скрипкової
виртуозності у мистецтві
XIX сторіччя

Концерт №1
творчого аспіранта
Ігоря Чернявського
партия фортепіано
Галина Радченко

Творчий керівник
кандидат
мистецтвознавства,
доцент
Алла Мельник

Науковий
консультант доктор
мистецтвознавства,
професор
Юлія Ніколаєвська

Ф. Мендельсон
Ф. Крейслер

02.12.2023
13:00

ХДМЛ мала зала

Творчий мистецький проєкт
на здобуття ступеня "доктор мистецтва"
"Модуси скрипкової виртуозності
у мистецтві XIX сторіччя"

10 **ЧЕРВНЯ**
пн 18:00

КОНЦЕРТ №2
**Роздум і
пристрасть**
ВІД БЕТХОВЕНА
ДО САРАСАТЕ

Ігор Чернявський
скрипка
Станіслав Калінін
фортепіано
Гіран Сарателян
гітара
Юлія Ніколаєвська
ведуча

Творчий керівник –
кандидат мистецтвознавства,
доцент **Алла МЕЛЬНИК**
Науковий консультант –
доктор мистецтвознавства,
професор **Юлія НИКОЛАЄВСЬКА**

ВУЛ. КОЦАРСЬКА 2/4
EVO hoo

МКСК

Творчий мистецький проєкт
на здобуття ступеня "доктор мистецтва"
"Модуси скрипкової виртуозності
у мистецтві XIX сторіччя"

23 **ЛИПНЯ**
ср 19:00

КОНЦЕРТ №3
**Між нотами
та серцем**
В програмі сонати
Й. Брамса, С. Франка

Ігор Чернявський
скрипка
Ігор Седюк
фортепіано
Олег Конечук
фортепіано
Юлія Ніколаєвська
ведуча

Творчий керівник – кандидат
мистецтвознавства, доцент **Алла МЕЛЬНИК**
Науковий консультант – доктор мистецтвознавства,
професор **Юлія НИКОЛАЄВСЬКА**

2025

Реєстрація до
4.02.2024 р.
(закінчується о 20:00
за Київським часом)
КВЕД 85.59; 85.60; 85.52
м. Харків

Запрошуємо вас взяти участь
5.02.24
початок о 11:00

у Всеукраїнському вебінарі з підвищення кваліфікації
**«Різноманіття скрипкових штрихів
та техніка їх виконання»**
(Демонстрація штрихів на прикладі етюдів Мазаса)
Ігор Чернявський
Старший викладач ХНУМ ім. І. П. Котляревського,
лауреат міжнародних конкурсів, соліст Харківської філармонії

Кожний учасник семінару
отримує сертифікат,
2 години/0.06 ЄКТС
(в електронному вигляді)
Місце проведення
Вебінар відбудеться (online)

Модератор Перцева Г. Ф.
Запитання за телефоном
+38 (099) 091-50-18
у Viber, Vatsap, Telegram
annaperceva9@gmail.com