

УДК 787.1.082.2:784.6

DOI 10.34064/khnum1-75.15

**Чернявський Ігор Віталійович**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
заслужений діяч мистецтв України,  
творчий аспірант, старший викладач  
кафедри оркестрових струнних інструментів,  
e-mail: ivchmuz@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0003-1323-3113

**Каприси для скрипки соло Ж.-Ф. Мазаса:  
антологія віртуозності**

*У статті досліджуються Етюди для скрипки соло Жака-Фереоля Мазаса (за якими у виконавсько-педагогічній практиці закріпилося жанрове ім'я «каприси») як знакове явище в історії скрипкової педагогіки та виконавства. Проаналізовано структурні, технічні та інтерпретаційні особливості вибраних каприсів, визначено їх роль як інтегрованого педагогічного інструмента, що сприяє як розвитку техніки, так і формуванню музичного мислення. Мета статті – обґрунтувати мистецьку й педагогічну цінність корпусу Етюдів ор. 36 Ж.-Ф. Мазаса як важливого ресурсу для формування й вдосконалення професійної майстерності скрипаля. Каприси Ж.-Ф. Мазаса вперше аналізуються не лише як педагогічний матеріал, а як повноцінні художні твори – антологія віртуозності скрипаля, що відображає еволюцію мислення музикантів ХІХ століття. Як результат, виявлено типові формули віртуозного письма композитора, окреслено можливості сучасного трактування його творів у виконавському контексті та запропоновано власні оригінальні рішення для вдосконалення віртуозності скрипалів на різних етапах їхнього професійного становлення.*

**Ключові слова:** творчість Жака-Фереоля Мазаса; скрипкова школа; етюд; каприс; штрихова система; скрипкова педагогіка; віртуозність; сольне виконавство.

**Постановка проблеми.**

Ефективне формування музичних здібностей скрипаля-початківця або студента вищого навчального закладу уможливлується за умов поєднання технічної та художньо-змістової складових навчання.

Віртуозна скрипкова мініатюра в жанрі етюдів або капрису, що посідає вагоме місце в історії розвитку сольного виконавства, забезпечує таке поєднання, слугуючи водночас і навчальним технічним матеріалом, і формою концертної самореалізації музиканта. Саме тому етюдний репертуар має бути складовою кожного етапу навчання – від початкового до професійного. Важливим є не лише опанування гам, арпеджіо чи подвійних нот, але й систематична, планова робота над етюдів, що містять різноманітні типи штрихів і прийомів гри.

У цьому контексті етюдів (каприси) Жака-Фереоля Мазаса постають як методично вибудована система, що охоплює основні технічні формули, штрихи та виразові прийоми, засвоєння яких є необхідним для професійного становлення скрипаля. Попри широку затребуваність у педагогічному репертуарі, творча спадщина Ж.-Ф. Мазаса тривалий час залишалася поза увагою наукової спільноти в аспекті її інтерпретаційного та стилістичного аналізу. Його численні «каприси» для скрипки соло репрезентують перехідну ланку між дидактичним етюдів і сценічною концертною мініатюрою, формуючи в межах ХІХ століття унікальну «антологію віртуозності». Перед сучасним музикантом, який інтегрує в собі іпостасі виконавця, педагога і музикознавця, постає необхідність комплексного осмислення цих творів як художньо завершених форм, що поєднують технічну насиченість та складність з музичною виразністю.

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

Актуальність звернення до етюдів Ж.-Ф. Мазаса у межах цього дослідження обумовлена як їхньою методичною цінністю, так і тим,

що в сучасній виконавській практиці вони залишаються універсальним інструментом формування техніко-художньої майстерності скрипаля. Особливого значення набувають інноваційні підходи до їх інтерпретації, дозволяючи по-новому осмислити музичний матеріал творів не лише як об'єкт технічного вдосконалення, а як платформу для індивідуального творчого виконавського зростання.

**Останні дослідження і публікації.** Попри той факт, що каприси Ж.-Ф. Мазаса вже давно є часткою класичного педагогічного репертуару різних музичних навчальних закладів Європи, присвячені їм аналітичні джерела майже відсутні. Звичайно, неоціненим є методичний доробок самого композитора – «*Méthode de violon*» *op. 34* (Mazas, n.d. [1820]) – один із класичних зразків скрипкової педагогіки першої половини ХІХ століття. Ця «Скрипкова методика» призначена для початкового та середнього етапів навчання гри на скрипці й відзначається послідовною логікою викладу матеріалу, створюючи міцне підґрунтя для подальшого освоєння більш віртуозного репертуару, зокрема Етюдів Ж.-Ф. Мазаса *op. 36* (Mazas, [1843]) – об'єкту цього дослідження.

Першим, хто описав біографію композитора і на кого спираються всі подальші нечисленні дослідники творчості Ж.-Ф. Мазаса, став Франсуа Жозеф Фетіс (Fétis, 1867: 46). Сучасний дослідник Уліссес Карвальо да Сільва у своїй дисертації (Silva, 2010) аналізує структуру Етюдів Ж.-Ф. Мазаса *op. 36*, але, демонструючи технічну різноманітність збірки, автор не надає методичних рекомендацій і корисних узагальнень. Янь Чжоу, чие дисертаційне дослідження є найбільш близьким нам у часі джерелом інформації про творчий доробок Ж.-Ф. Мазаса, аналізує скрипкові дуети французького композитора в аспекті їхньої методичної актуальності (Zhou, 2024). Автор відзначає високу художню цінність інструктивних вправ Ж.-Ф. Мазаса, що, на нашу думку, можна вважати однією із провідних рис індивідуального стилю французького митця: «Метод Мазаса виходить за рамки традиційної педагогіки гри на скрипці, наповнюючи уроки захопливим навчальним досвідом» (Zhou, 2024: 29). Цікавим моментом є порівняння методики Мазаса із більш сучасною педагогікою Сузукі, основою

на зануренні дитини в практичне середовище без додаткової теорії: «Викладання репертуару Мазаса у поєднанні з методом Сузукі – це цілісний підхід, який сприяє створенню здорового навчального середовища. Він також гарантує, що молоді учні, які мають труднощі з читанням нотації, все одно можуть прогресувати завдяки слуховому навчанню, повторенню та запам'ятовуванню» (Zhou, 2024: 57).

На сьогодні автором цієї статті не виявлено наукових праць українською мовою, присвячених виключно творчості Ж.-Ф. Мазаса. Його ім'я зрідка побіжно згадується у методичних посібниках або оглядових статтях зі скрипкової педагогіки, але ґрунтовні дослідження його спадщини в українському академічному просторі наразі відсутні. Так, з дисертації Емілії Бернацької-Гловалі дізнаємося, що Мазас був одним із видатних західноєвропейських музикантів, який за запрошенням К. Ліпінського виступав і викладав у Львові (Бернацька-Гловаля, 2018: 68). Частково напрацювання по каприсам Ж.-Ф. Мазаса висвітлено автором пропонованої статті в нещодавній колективній публікації (Nikolaievska, Paliy, Denysenko, Cherednychenko, Kuzhba, Cherniavskiy, Wang Youjie, & Zeng Qian, 2023), де наведено їх класифікацію та надано рекомендації щодо виконання цих творів.

Відсутність наукових праць відкриває перспективу для вивчення творчості Ж.-Ф. Мазаса, як в аспекті історико-педагогічного аналізу, так і з погляду методики вдосконалення професійних компетенцій сучасного скрипаля, та може продовжити методичні напрацювання таких відомих педагогів, як О. Юр'єв, С. Євдокимов, А. Мельник. Так, у методичній розробці О. Юр'єва (Юр'єв, 1974) проаналізовані виражальні можливості скрипкових штрихів. А. Мельник (2012) звернулася до жанрів етюда і каприса, проаналізувавши твори українських композиторів та надавши їм відповідної класифікації. Неоцінними матеріалами є методичні праці Сергія Євдокимова. У навчальному посібнику «Скрипкове виконавство: шлях від початківця до віртуоза» (2007) автор простежує поетапний розвиток виконавської майстерності скрипаля – від базових технічних навичок до рівня віртуозного володіння інструментом. Праця «Звукова палітра скрипаля та ресурси

її збагачення» (Євдокимов, 2013) зосереджена на проблемах тембрового мислення та засобах розширення звукової палітри виконавця.

Наше дослідження, присвячене каприсам Ж.-Ф. Мазаса, спирається на педагогічне підґрунтя, окреслене в роботах С. Євдокимова, О. Юр'єва, А. Мельник, але водночас пропонує прикладний аналіз конкретного корпусу творів, що дає змогу поглибити методику викладання скрипкової гри через роботу з конкретним репертуаром.

**Мета статті** – обґрунтувати мистецьку й педагогічну цінність *Етюдів ор. 36* Ж.-Ф. Мазаса як важливого ресурсу для формування й вдосконалення професійної майстерності скрипаля.

**Методологія дослідження.** З'ясування соціокультурного контексту створення каприсів потребувало застосування *історико-культурологічного підходу*; для розкриття технічної і художньої структури каприсів використано *структурно-функціональний аналіз*; *виконавсько-інтерпретаційний підхід* є необхідним для практичної апробації виявлених положень щодо штрихів, агогіки, темпів, фразування тощо; *порівняльний аналіз* дозволив зіставити етюди-каприси Ж.-Ф. Мазаса із каприсами П. Роде, Н. Паганіні, Г. Венявського, що розширює розуміння місця творчості Ж.-Ф. Мазаса в системі віртуозної традиції.

**Наукова новизна дослідження.** Представлена розвідка є першим в українському музикознавстві досвідом системного опису каприсів Ж.-Ф. Мазаса як антології віртуозної гри в межах романтичної традиції.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Мистецтво гри на скрипці пройшло тривалий шлях розвитку, що охоплює понад 400 років. Кожна епоха привносила нові уявлення про художні цінності та виконавський ідеал, розширюючи технічні можливості інструмента. Зміни музично-естетичних орієнтирів, прагнення виконавців до вдосконалення техніки, пошуки нових форм виразності сприяли формуванню стилістичної багатоманітності та розширенню художнього потенціалу скрипкового виконавства. Взаємодія шкіл, регіональних традицій, особисті впливи видатних

музикантів спричинили глибокі трансформації технічного і художнього арсеналу скрипаля.

Провідну роль у становленні виконавських традицій відіграли саме національні школи. Визначальний вплив мала італійська школа, що заклала основи скрипкового виконавства і скрипкобудування. Її представники (А. Кореллі, Дж. Тартіні, А. Вівальді) прагнули вокального звучання, а інструменти майстрів брешіанської, кременської, венеціанської та міланської шкіл стали еталонами якості. У XIX столітті провідною стала франко-бельгійська школа (Ш. Беріу, А. В'єтан, Е. Ізаї), що поєднувала технічну досконалість із кантиленною виразністю. Австрійська й німецька традиції тяжили до поліфонії, драматизму й тембрового багатства (Й. Шмельцер, Л. Моцарт, Г. Шютц). Англійська школа XVII століття (К. Сімпсон) вирізнялась інтелектуальним підходом, технічними новаціями та орієнтацією на індивідуальну інтерпретацію. Староруська школа сформувалась завдяки І. Хандошкіну й Л. Ауєру, який інтегрував австро-німецько-угорські традиції. Її стиль орієнтований на віртуозність, яскраву сценічну подачу та ефектні технічні прийоми.

Французька школа кінця XVIII – початку XIX століття репрезентована постатями П. Роде, П. Байо, Р. Крейцера та Ж.-Ф. Мазаса, які фокусувались на духовно-виразній складовій інтерпретації, «вокальному» диханні, ансамблевому мисленні. Вишуканість штрихів, граційність, делікатна культура звука стали візитівкою французької школи; пізніше ці якості органічно втілились у стилістиці музичного імпресіонізму.

Стилістична палітра скрипкових шкіл демонструє, що їх впливи не обмежувались національними рамками – взаємопроникнення творчих, виконавських і педагогічних практик стимулювало розвиток скрипкового мистецтва. Й саме ці взаємозв'язки між виконавством, композиторською творчістю та дидактикою є ціннісним підґрунтям для сучасного музикознавчого осмислення скрипкової традиції.

З огляду на це, методичні надбання французької школи, представником якої є **Жак-Фероль Мазас** (*Jacques-Féréol Mazas, 1782–1849*)

заслуговують на особливу увагу. Педагогічна спадщина Ж.-Ф. Мазаса для скрипки соло містить 75 *Етюдів оп. 36*, зібраних у три цикли – «Спеціальні», «Блискучі» та «Артистичні», які стали невід’ємною частиною навчального репертуару скрипалів різного рівня підготовки. Ці твори становлять цілісну методичну систему, у якій кожен з них спрямований на вдосконалення окремого технічного елементу: штриха, артикуляції, позиційного пересування, інтонаційної точності, ритмічної стабільності.

Щодо вживання термінології, то у науковій та виконавській практиці твори Ж.-Ф. Мазаса часто позначаються як «каприси», попри те, що сам композитор визначив їх жанрову приналежність назвою «етюди» (*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, отже, часто такі твори не мають яскраво вираженого художнього змісту. Натомість каприс вирізняється вільною формою, імпровізаційною природою, елементами технічної віртуозності та виразною індивідуальністю. У бароковій класичну добу каприс функціонував як сценічна мініатюра, у якій технічна складність поєднувалася з художньою фантазією.

Етюди Ж. Мазаса, зокрема цикли «Спеціальні» та «Блискучі», далеко виходять за межі суто дидактичного матеріалу. Структурна компактність, багатство штрихових прийомів, мелодична виразність та інтонаційна витонченість наближають їх до жанру капрису. Саме тому у видавничій та педагогічній традиції вони часто іменуються «каприсами» – в якості своєрідного жанрового узагальнення, що відображає не лише навчальну функцію, а й високу художню цінність цих творів. Отже, в контексті сучасного розуміння термінів «етюд» і «каприс», твори Ж.-Ф. Мазаса перебувають на проміжній позиції: вони водночас виконують дидактичну функцію та мають виразну артистичну форму, що й зумовлює їх 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 навіть порівнюють із творами В. А. Моцарта за органічне поєднання простоти, витонченості та невимушеності, які дозволяють тривалий час зберігати зацікавленість роботою над технічним матеріалом.

Визначальним чинником художньої виразності скрипкового виконання 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.

Капризи націлені на відпрацювання штрихової техніки, колористичних прийомів гри та засобів артикуляції. Звідси, загальна методична система *Етюдів оп. 36* охоплює три відповідні основні групи.

1) Штрихову, до якої входять такі **різновиди штрихів**:

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

у межах одного фрагмента);

2) колористичну, яка об'єднує:

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

3) артикуляційну, що включає:

- **артикуляційні засоби** (> *акцент, sf sforzando*).

Як учень П'єра Байо (Pierre Baillot), видатного французького педагога, Жак-Фереоль Мазас був тісно пов'язаний із традиціями Паризької консерваторії – центру формування національної скрипкової школи XIX століття. П. Байо був визначною особистістю, професором, який створив для консерваторії офіційну навчальну програму скрипкової

гри, «*Méthode de violon*» («Скрипкову методу»), а пізніше написав власну вичерпну методичну роботу «*L'art du violon*» («Мистецтво скрипки»). Глибокий вплив цих монументальних праць, ймовірно, надихнув і Ж.-Ф. Мазаса на створення власних методичних розробок. Ще в період навчання в консерваторії його наполеглива праця та винятковий талант були відзначені жаданою Першою премією Консерваторії (1805), що зміцнило його репутацію висхідної зірки у світі скрипки (Kathryn T., 2024). Його творча діяльність поєднувала активне концертне життя з педагогічною практикою, що й зумовило його інтерес до створення навчальних матеріалів. Прагнучи забезпечити поступове й системне формування технічних навичок у молодих скрипалів, Ж.-Ф. Мазас скомпонував низку педагогічних творів, серед яких каприси посідають 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. Збірки етюдів Ж. Мазаса є яскравими прикладами його відданості 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» (там само). Кожен каприс є мініатюрою з виразною інтонаційною мовою, власним характером та настроєм.

Технічні завдання, представлені в каприсах, охоплюють основні компоненти скрипкової віртуозності:

- *розвиток штрихової техніки;*
- *тренування швидкості та гнучкості пальців;*
- *опанування зміни позицій;*
- *формування виразного звуковидобування та інтонаційної*

*точності.* Ці технічні завдання 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 та емоційного забарвлення твору.

Каприси Ж.-Ф. Мазаса мають універсальне навчальне значення і слугують містком між елементарними етюдами (наприклад,

Г. Шрадіка чи Ш. Вольфгарта) й творами вищого рівня складності, такими як каприси П. Роде, Ш. Данкля або Н. Паганіні. Твори Ж.-Ф. Мазаса дозволяють учневі поступово засвоювати складні технічні елементи, не відволікаючи його увагу одночасним опануванням насиченої фактури.

Наведемо класифікацію каприсів Ж.-Ф. Мазаса, розподілених за домінантними технічними завданнями (Таблиця 1):

**Таблиця 1.** Технічні завдання в каприсах Ж.-Ф. Мазаса.

<b>Штрихи та технічні завдання</b>	<b>Номера каприсів</b>
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.-Ф. Мазаса полягає у винятковій зручності музичного тексту. Логічна структура побудов, 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 у процесі закріплення й автоматизації рухових навичок. Мелодійність 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.-Ф. Мазаса використовуються навіть досвідченими виконавцями як технічна розминка чи матеріал для відновлення концертної форми після перерви в заняттях.

На відміну від каприсів Н. Паганіні або П. Роде, які вирізняються надвисоким ступенем віртуозності та часто вимагають тривалого опрацювання нотного матеріалу, каприси Ж.-Ф. Мазаса є педагогічно зручнішими. Вони не поступаються першим в ефективності з погляду напрацювання 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 Етюди ор. 36 Ж.-Ф. Мазаса пропонуються для опанування здобувачам вищої освіти II та III курсів освітнього рівня «бакалавр» (Мельник, 2022: 10). Каприси Ж.-Ф. Мазаса дозволяють педагогові реалізовувати принцип індивідуального підходу: завдяки різноманітності технічних і художніх завдань кожному учневі можна дібрати твір, що відповідає його поточним можливостям і сприяє його подальшому розвитку.

Поширене уявлення про каприси Ж.-Ф. 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 в навчальний процес на різних етапах – від початкового до професійного, а також у здатності постійно відкривати нові грані інтерпретаційної роботи. Отже, ці твори стають основою для безперервного вдосконалення та розвитку виконавської майстерності.

Національна специфіка творчості Ж.-Ф. Мазаса виявляється насамперед у вишуканості, елегантності викладу музичного матеріалу. Якщо емоційна перенасиченість притаманна італійській школі, педантичність – німецькій, а надмірна декоративність – франко-бельгійській, то стиль Ж.-Ф. Мазаса позначений стриманістю та художньою делікатністю, що ідеально підходить як для педагогічної роботи, так і для сценічного репертуару. Іноді Ж.-Ф. Мазас звертається до атрибутів побутових музичних жанрів, що надає його творам особливої характеристичності та стилістичної виразності. Наприклад, 9-й Каприс побудований на ритмі маршу, 18-й має ознаки романсу, а 29-й – назву «Полонез». Такі стилістичні відсилання, що формують упізнавану манеру звучання, характерну для кожного з названих жанрів, збагачують музичний зміст каприсів.

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

Виконавський досвід автора цього дослідження дозволив поглибити розуміння завдань, що їх пропонує кожен з каприсів, та розробити ефективну стратегію їх опанування. Отже, перейдемо до аналізу деяких каприсів, кожний з яких яскраво репрезентує певний вид техніки.

#### *Каприс № 20 Ж.-Ф. Мазаса:*

##### *формування позиційної гнучкості та пластики переходів*

Каприс № 20 посідає 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 вже з початкових років навчання.

Поняття «позиція» у скрипковій педагогіці позначає ділянку грифа, в межах якої перший палець лівої руки розташовується на певній струні на визначеній відстані від відкритої струни. Утворюється конкретний інтервал із відкритою струною: секунда – для першої позиції, терція – для другої, кварта – для третьої тощо. Загальна кількість позицій на скрипці сягає 10–12; найчастіше використовуються перші сім.

У праці «*Versuch einer gründlichen Violinschule*» («Спроба ґрунтовної скрипкової школи») Леопольд Моцарт вже оперує поняттями, які відповідають сучасній класифікації позицій, позначаючи їх терміном «аплікатури». Він розрізняє непарні (1, 3, 5) та парні (2, 4, 6) позиції, називаючи перші «цілими» а другі – «половинними» (Mozart, 1985: 135, 142). У більшості творів 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. Їхній 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: *переходи через відкриту струну*, *ковзання на одному пальці*, *перехід з нижчележачого пальця на вищележачий* (зі збереженням контакту зі струною до прийняття нового положення); *перехід із вищележачого пальця на нижчележачий* (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 натисканням пальців на грифі, повільним і плавним переміщенням по позиціях, що забезпечує точність інтонації та м'якість звуковидобування. Це особливо важливо в 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 з іншими пальцями, не порушуючи початкового співвідношення. У позиціях, вищих за четверту, активність передпліччя обмежується корпусом інструмента, а функцію переміщення перебирає на себе кисть у поєднанні з коригувальним рухом плеча.

Структура теми Капрису відповідає типовій структурі періоду: початкові фрази по чотири такти з мікрокадансами в кінці кожної повторюються двічі, після чого розвивається довша фраза на вісім тактів, утворюючи 16-тактовий період (*Нотний приклад 1*).

### Нотний приклад 1<sup>1</sup>. Ж.-Ф. Мазас. Етюд оп. 36 № 20, початковий період.

Andantino

<sup>1</sup> Нотні приклади наводяться за виданнями, оцифрованими IMSLP (див. посилання (Mazas, [1843]) в бібліографічному списку наприкінці статті).

Така конструкція налаштовує виконавця на спокійний, пластичний і свідомо керований темп, що особливо сприяє фіксації правильних рухових звичок при переходах. На відміну від 11-го Етюд Р. Крейцера, що переважно використовується для формування навичок плавних переходів між позиціями, Каприс Ж.-Ф. Мазаса вирізняється виразною художньою спрямованістю, основу якої становить мелодична тема, і саме цей чинник помітно впливає на легкість та зручність роботи з виконавськими завданнями твору. Отже, Каприс № 20 – не лише зразок для відпрацювання переходів між позиціями, але й приклад інструментального мислення, де технічна доцільність слугує художній виразності, а виконавська пластика стає носієм музичного сенсу.

*Каприс № 23 Ж.-Ф. Мазаса: синтез штрихових прийомів як інструмент розвитку правої руки скрипаля*

Каприс № 23 належить до групи творів, побудованих на постійній змінності та комбінаціях штрихів, що ускладнює виконавські завдання й вимагає від скрипаля високого рівня технічної мобільності. Виконавська складність Капрису полягає у швидкому чергуванні штрихів поряд із засобами артикуляції: стакато, летючого стакато, акцентів і сфорцандо. Окремим завданням є чітка артикуляція пальців лівої руки при виконанні мелізмів. Кожен штрих та артикуляційний засіб мають власну кінетичну модель і змістове навантаження. У поєднанні з трелями, форшлагами та пасажами з 32-х, всі ці завдання потребують вкрай складної системи дрібномоторного контролю правої руки в умовах високого темпу.

Каприс відкривається мотивом із семи нот, що виконується у верхній половині смичка штрихом *staccato*, і згодом повторюється в модифікованому вигляді з динамічними ускладненнями. Уже в другому такті з'являється сфорцандо, яке має бути реалізоване саме смичком угору, що не притаманно природному руху руки, але є необхідним для точного динамічного акценту (*Нотний приклад 2*). З педагогічної точки зору, доцільно виконувати ці акценти з гіперболізацією, аби чітко відпрацювати механізм їх артикуляції.

### Нотний приклад 2. Ж.-Ф. Мазас. Етюд оп. 36 № 23, початок.

The image shows the beginning of a musical piece in 6/8 time. The tempo is marked 'Allegretto quasi andante'. The music starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with various articulations, including slurs, accents, and trills. The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). The score includes fingerings (e.g., 2, 3, 4) and breath marks (*tr*).

Одразу після сфорцандо слідує складна комбінація: форшлаг, трель та 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 правою, де використовується короткий відрізок ведення смичка.

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

Особливу увагу слід приділити диференціації акценту 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 зсередини.

У центральному розділі Капрису з'являються короткі легато в низці откавних стрибків, що поєднуються з детаще, створюючи поліфонізовану фактуру (Нотний приклад 3). Фразування будується за двотактовими модулями, які з'єднуються у довші побудови. Все це вимагає від виконавця не лише технічної точності, але й відчуття форми і поліфонічного мислення.

**Нотний приклад 3. Ж.-Ф. Мазас. Етюд ор. 36 № 23, середній розділ.**

З педагогічного погляду, 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 фактурі. Виконання цього капрису потребує надзвичайної темпоритмічної стабільності, чіткої координації обох рук та усвідомленого розуміння художньої функції кожного штриха. Освоєння твору є важливим етапом становлення скрипаля середнього професійного рівня та слугує підготовкою до опанування більш складного репертуару, зокрема, каприсів П. Роде, Ш. Данкля, А. В'єтана і Н. Паганіні.

**Каприс № 38: формування співучого звучання та виразної вібрації**

Серед каприсів Ж. Мазаса особливе місце посідають кантиленні зразки, зорієнтовані на розвиток у скрипаля техніки співучого інтонування. Саме вони розкривають багатство тембрової палітри інструмента, спираючись на особливості мелодичного розвитку та техніки вібрації як ключових складових виразності. Вібрація у скрипковому виконавстві виконує не лише естетичну функцію, емоційно збагачуючи звук і насичуючи його драматизмом або ніжністю, а й сприяє тим самим глибшому зануренню слухача в інтонаційно-сміслову структуру твору. Каприс № 38 постає як типове *аріозо*, сповнене ліризму, виразних мелодичних зворотів та довгих фраз. Основним завданням при його інтерпретації є опрацювання кожної ноти в контексті безперервної та різноманітної вібрації (Нотний приклад 4).

### Нотний приклад 4. Ж.-Ф. Мазас. Етюд ор. 36 № 38.

**Andante sostenuto**  
III

38. *espressivo*

Визначальним критерієм професійного рівня виконавця вважається саме якість вібрації, яка є відображенням його індивідуальності, психофізичного стану, характеру, смаку та емоційної інтуїції. З методичної точки зору Каприс № 38 доцільно трактувати як матеріал для поглибленого вивчення саме вібраційної техніки.

У виконавській практиці розрізняють, за швидкістю та амплітудою, кілька основних типів вібрації.

- **Швидка вібрація** – використовується для створення ефекту енергійного та емоційно напруженого звучання;
- **повільна вібрація** – передає м'якість і ліризм;
- **широка вібрація** – підсилює драматизм;
- **вужька 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** – базується на мікроколиваннях кисті;
- **передпліччеву (ручну) вібрацію** – з використанням передпліччя для широких амплітуд;
- **змішану вібрацію**, яка поєднує всі попередні типи залежно від художніх завдань.

Для ефективного засвоєння технічного матеріалу доцільно не охоплювати весь текст Капрису одразу, а працювати над окремими фразами або двотактовими побудовами. Особливу увагу слід звернути на поєднання нот із різною ритмічною тривалістю в межах єдиного безперервного вібраційного імпульсу, а також на зміну позицій на великі інтервали в межах однієї струни.

Однією з ефективних вправ є виконання Капрису у повільному темпі з довгими лігами, що охоплюють кілька нот на один рух смичка. Такий підхід формує відчуття цілісності фрази, сприяє зібраності звуковидобування та створює 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 якостями – без перерв чи «зламаних» фраз. Резюмуючи, наголосимо, що щоденна практика розвитку вібрації є обов'язковим компонентом професійного зростання скрипаля. Розширення засобів виразності через вібраційні техніки не лише збагачує звукову палітру виконавця, а й надає музиці завершеності та неповторної емоційної глибини.

*Каприс № 51: переосмислення штриха –  
застосування спіккато як засобу артикуляційної виразності*

Редакційний та виконавський досвід автора цієї статті дозволив переосмислити педагогічні завдання каприсів Ж.-Ф. Мазаса, відкривши нові, подекуди несподівані інтерпретаційні можливості. Так, у вихідному нотному варіанті Каприс № 51 орієнтований на опанування легкого артикульованого штриха типу *martelé*, зокрема в коротких рухах кінчиком смичка. Основна мета – досягнення точності та контрольованості у верхній частині смичка, що є важливою складовою професійної техніки. Однак подальша виконавська практика привела до несподіваного евристичного висновку – відкриття, що 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 – власну версію роботи з Каприсом.

Відповідно до авторської ремарки, Каприс виконується у верхній частині смичка (біля шпівця), 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: нота перед нею виконується прийомом *martelé* із фіксацією смичка без полегшення тиску протягом тривалості паузи (Нотний приклад 5). Така технічна вимога формує відчуття внутрішнього імпульсу та дисципліни звуковидобування.

**Нотний приклад 5.** Ж.-Ф. Мазас. Етюд оп. 36 № 51.



Цінність цієї ритмічної формули полягає в її здатності зберігати структурну організованість і точність рухів скрипаля 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 методіку використання Капрису № 51 як навчального матеріалу для опанування штриха *spiccato*. Початкова ритмоформула «нота –пауза – три однакові ноти» (див. *Нотний приклад 5*) 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 зоні його 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 «артикульована промова» 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, отже, її не слід скорочувати, що є типовою помилкою студентів. З огляду на це, доцільно використовувати метроном з одиницею відліку у вигляді восьмої тривалості.

Оскільки Ж.-Ф. Мазас уникає 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 вираженням музичного мислення скрипаля та його виконавської індивідуальності.

### **Висновки.**

Каприси Ж.-Ф. Мазаса вирізняє синтез художнього змісту й дидактичної доцільності. Вони є зразком ефективного навчального матеріалу, який сполучає музичну виразність і потужний потенціал для комплексної технічної підготовки виконавця. Їхнє методичне значення полягає у можливості поетапного формування ключових технічних компонентів гри на скрипці, а також розвитку музичного мислення, стилістичної чуйності та виконавської емоційності. Ці твори можуть

бути використані як у рамках індивідуального навчання, так і в контексті колективних занять, майстер-класів або конкурсної підготовки. Зокрема, педагоги можуть застосовувати їх як діагностичний матеріал для виявлення рівня володіння штрихами й фразуванням, координації лівої та правої руки, тембрової гнучкості. Для здобувачів вищої освіти каприси Ж.-Ф. Мазаса можуть стати ефективним інструментом відпрацювання техніки на ранніх етапах опанування складніших концертних програм. Композитор вдало поєднав функціональну дидактичність і виразний музичний матеріал, створивши своєрідну «антологію віртуозності» для скрипки соло. Використання етюдів-каприсів Ж.-Ф. Мазаса у навчальному процесі сприяє всебічному професійному зростанню скрипаля й залишається актуальним в контексті сучасної методики викладання скрипкової гри.

**Перспективи дослідження.** Подальше дослідження теми передбачає розширення аналітичних розвідок творчості Ж.-Ф. Мазаса як у жанровому, так і в інтерпретаційному вимірах. Зокрема, актуальним є порівняльний аналіз його каприсів і творів інших композиторів французької школи в контексті еволюції педагогічного етюдів в першій половині XIX століття. Крім того, продовження досліджень творчості Ж.-Ф. Мазаса сприятиме залученню його етюдів до концертного репертуару як повноцінних віртуозних мініатюр, що дозволить актуалізувати їхню художню цінність поза межами навчального процесу.

## ЛІТЕРАТУРА

- Бернацька-Гловаля, Е. І. (2018). *Соціоісторичні та естетичні характеристики польської камерно-вокальної творчості Львова (XIX – перша третина XX ст.)*. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Євдокимов, С. А. (2007). *Скрипкове виконавство: шлях від початківця до віртуоза*. (Навчальний посібник). Харків: ХДУМ імені І. П. Котляревського.
- Євдокимов, С. А. (2013). *Звукова палітра скрипаля та ресурси її збагачення*. (Навчальний посібник). Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського.
- 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). Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського.
- Юр'єв, О. (1974). *Виразальні можливості скрипкових штрихів*. Київ: Музична Україна.
- Fétis, F.-J. (1867). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Т. 6. Paris: Firmin Didot. <https://archive.org/details/biographieunivers06ft/page/46/mode/2up>
- Kathryn T. (2024, June 29). The Illustrious Legacy of Jacques-Féréol Mazas: A Virtuoso Violinist and Composer. *Animato Strings*. <https://animato.com.au/the-illustrious-legacy-of-jacques-fereol-mazas-a-virtuosic-violinist-and-composer/>
- Mazas, J.-F. ([1843]). *Etudes, op. 36*. (First Publication 1843, Bonn: Simroc). [https://imslp.org/wiki/Etudes,\\_Op.36\\_\(Mazas,\\_Jacques\\_Féréol\)](https://imslp.org/wiki/Etudes,_Op.36_(Mazas,_Jacques_Féréol))
- Mazas, J.-F. (n.d.). *Méthode de violon. Op. 34*. Paris: Aulagnier. [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP349901-PMLP486793-mazas\\_vn\\_methode\\_aulagnier.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP349901-PMLP486793-mazas_vn_methode_aulagnier.pdf)
- Mozart, L. (1985). *A treatise on the fundamental principles of violin playing*. (Translated by E. Knocker; Original work published 1756). Oxford-New York: Oxford University Press.
- Nikolaievska, Yu., 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*, 13(2) (Special Issue), 18–25. DOI: 10.33543/j.130235.1825.
- Silva, U. C. (2010). *Original and Transcribed Etude Books for Viola: A Reference Guide for Teachers and Students*. (D.M.A. diss.). University of Georgia. Athens, Georgia. [https://getd.libs.uga.edu/pdfs/silva\\_ulisses\\_c\\_201005\\_dma.pdf](https://getd.libs.uga.edu/pdfs/silva_ulisses_c_201005_dma.pdf)
- 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*. (D.M.A. diss.). The University of Arizona. Tucson.

## REFERENCES

- Bernatska-Hlovalia, E. I. (2018). *Sociohistorical and aesthetic characteristics of Polish chamber and vocal creativity in Lviv (19<sup>th</sup> – first third of the 20<sup>th</sup> century)*. Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music. Lviv [in Ukrainian].
- Fétis, F.-J. (1867). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique [Universal biography of musicians and general bibliography of music]*. Vol. 6 Paris: Firmin Didot. <https://archive.org/details/biographieunivers06ft/page/46/mode/2up> [in French].

- Kathryn T. (2024, June 29). The Illustrious Legacy of Jacques-Féréol Mazas: A Virtuoso Violinist and Composer. *Animato Strings*. <https://animato.com.au/the-illustrious-legacy-of-jacques-fereol-mazas-a-virtuosic-violinist-and-composer/> [in English].
- Mazas, J.-F. ([1843]). *Etudes, op. 36*. (First Publication 1843, Bonn: Simroc). [https://imslp.org/wiki/Etudes,\\_Op.36\\_\(Mazas,\\_Jacques\\_Féréol\)](https://imslp.org/wiki/Etudes,_Op.36_(Mazas,_Jacques_Féréol)) [in French].
- Mazas, J.-F. (n.d.). *Méthode de violon. Op. 34*. Paris: Aulagnier. [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP349901-PMLP486793-mazas\\_vn\\_methode\\_aulagnier.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP349901-PMLP486793-mazas_vn_methode_aulagnier.pdf) [in French].
- Melnyk, A. O. (2022). *Educational and pedagogical repertoire in the course «Pedagogical Practice»*. (Methodic recommendations for students). Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
- Melnyk, A. O. Etudes and caprices (capriccios) in Ukrainian violin miniature. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 34, 332–344 [in Ukrainian].
- Mozart, L. (1985). *A treatise on the fundamental principles of violin playing*. (Translated by E. Knocker; Original work published 1756). Oxford-New York: Oxford University Press [in English].
- Nikolaievska, Yu., 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*, 13(2) (Special Issue), 18–25. DOI: 10.33543/j.130235.1825 [in English].
- Silva, U. C. (2010). *Original and Transcribed Etude Books for Viola: A Reference Guide for Teachers and Students*. (D.M.A. diss.). University of Georgia. Athens, Georgia. [https://getd.libs.uga.edu/pdfs/silva\\_ulisses\\_c\\_201005\\_dma.pdf](https://getd.libs.uga.edu/pdfs/silva_ulisses_c_201005_dma.pdf) [in English].
- Yevdokymov, S. A. (2007). *Violin performance: the path from beginner to virtuoso*. (Training manual). Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts [in Ukrainian].
- Yevdokymov, S. A. (2013). *The violinist's sound palette and resources for its enrichment*. (Tutorial guide). Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
- Yuriev, O. (1974). *Expressive possibilities of violin strokes*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- 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*. (D.M.A. diss.). The University of Arizona. Tucson [in English].

### **Ihor Cherniavskiy**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
Honored Art Worker of Ukraine,  
postgraduate student, Senior Lecturer,  
the Department of Orchestra String Instruments  
e-mail: ivchmuz@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0003-1323-3113

## **Caprices for Solo Violin by J.-F. Mazas: an anthology of virtuosity**

**Statement of the problem.** *The works of Jacques-Féréol Mazas (1782–1849), despite their longstanding presence in the repertoire of European music institutions, as well as their widespread use in teaching practice, have remained largely overlooked by scholars in terms of stylistic and interpretative analysis. The primary source of information on Mazas’s caprices remains his “Méthode de violon”, alongside limited research, including dissertations by U. Carvalho da Silva (2010) and Yang Zhou (2024), which consider certain methodical aspects of his legacy. In Ukrainian academic discourse, comprehensive studies of Mazas’s work are currently lacking, which opens promising avenues for further research.*

**Objectives, methods, and novelty of the research.** *The purpose of the article is to substantiate the artistic and pedagogical value of Mazas’s Études op. 36 as an important resource for developing and refining professional violin technique. For the first time, this study offers an in-depth interpretation of Mazas’s caprices (études) not merely as pedagogical tools but as a fully formed anthology of violin virtuosity reflecting 19<sup>th</sup>-century musical thought. The study is based on several methodological approaches. The historical and cultural approach allows to contextualize Mazas’s Études op. 36; the structural and functional analysis – to reveal their technical and artistic design; performance and interpretive approaches are used for regarding the bowings, agogics, temps, and phrasing in terms of their practical application; the comparative analysis – to situate Mazas’s caprices alongside those by P. Rode, G. B. Viotti, and N. Paganini, clarifying their place in the virtuosic tradition. The article also draws on pedagogical principles formulated by S. Yevdokymov (2007, 2013), with an emphasis on the development of expressive technique and virtuosity.*

**Results and conclusions.** *Mazas’s Études op. 36, for solo violin considers as a significant phenomenon in violin pedagogy and performance practice. His solo violin études (caprices) occupy an intermediate position between didactic etudes and*

*performance virtuoso miniatures, forming a unique «anthology of virtuosity» within the 19<sup>th</sup> century tradition. The structural, technical, and interpretative features of selected caprices were analyzed, and their role as an integrated pedagogical tool combining technical training with the formation of musical thinking was defined. The study identifies typical compositional formulas in Mazas's virtuoso writing and outlines contemporary interpretative possibilities of performer. Original recommendations are proposed to enhance violinists' virtuosity using Mazas's works at various stages of professional development.*

**Keywords:** *Jacques-Féréol Mazas's creativity; violin school; etude; caprice; stroke system; bowing technique; violin pedagogy; virtuosity; solo performance.*

*Стаття надійшла до редакції 14 травня 2025 року*