

УДК 787.2:781.6(091)+78.071.1(430)(092)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-5>**Ірина ГРЕБНЄВА**

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри оркестрових струнних інструментів, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції, 11, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 0000-0003-4030-0502

Бібліографічний опис статті: Гребнєва, І. (2025). Історія та методика скрипкової гри XVIII століття у трактаті Леопольда Моцарта на основі вступу та історичного розділу праці. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 36–43, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-5>

ІСТОРІЯ ТА МЕТОДИКА СКРИПКОВОЇ ГРИ XVIII СТОЛІТТЯ У ТРАКТАТІ ЛЕОПОЛЬДА МОЦАРТА НА ОСНОВІ ВСТУПУ ТА ІСТОРИЧНОГО РОЗДІЛУ ПРАЦІ

Стаття присвячена комплексному аналізу праці Леопольда Моцарта «Основи скрипкової школи» як теоретично-методичного джерела скрипкової майстерності XVIII століття. У роботі розглянуто ключові проблеми та підходи викладання гри на скрипці, педагогічні стратегії та авторські роздуми розвитку музичного виконавства. Розглянуто теоретичні засади та сформульовано практичні рекомендації щодо формування виконавської техніки, музичної інтерпретації та розуміння специфіки музичних інструментів даної епохи.

Мета статті полягає в огляді та осмисленні праці Леопольда Моцарта «Основи скрипкової школи» як важливого джерела історії скрипкового виконавства та педагогіки XVIII століття. Особлива увага приділяється аналізу методичних, історико-культурних і світоглядних аспектів а також, виявленню актуальності для сучасної виконавської та педагогічної практики, зокрема в умовах переосмислення європейських традицій в рамках української музичної освіти.

Методологія. Методологічну основу дослідження становлять історико-культурний та історико-музикознавчий підходи, метод текстологічного аналізу, а також елементи компаративного аналізу. У процесі роботи використано аналіз першоджерела в українському перекладі Я. Гребнєва з урахуванням контексту педагогічних традицій XVIII століття та розвитку європейської скрипкової школи. Застосовано метод узагальнення для систематизації поглядів Леопольда Моцарта на походження музики, музичних інструментів і становлення музичної грамоти.

Наукова новизна проявляється в актуалізації трактату «Основи скрипкової школи» Л. Моцарта як самодостатнього теоретико-методологічного джерела, що виходить за межі суто виконавських рекомендацій.

Висновки. Праця «Основи скрипкової школи» Леопольда Моцарта демонструє широту світогляду автора, його глибоку освіченість і прагнення систематизувати музичні знання на перетині науки, мистецтва та педагогіки; уявлення про походження музики й інструментів водночас формує уявлення про дану роботу як підґрунтя для професійної виконавської підготовки.

Отримані результати підтверджують унікальність цієї теоретичної спадщини для сучасних виконавців-скрипалів і педагогів, що окреслюють перспективи подальших наукових методичних засад європейських скрипкових шкіл.

Ключові слова: скрипкова школа Леопольда Моцарта, історія скрипкового виконавства, музична педагогіка XVIII століття, інструментознавство, музична теорія XVIII століття.

Irina HREBNIEVA

PhD in Art, Associate Professor at the Department of Orchestral String Instruments, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11 Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: 0000-0003-4030-0502

To cite this article: Hrebniєva, I. (2025). Istoriiia ta metodyka skrypkovoi hry XVIII stolittia u traktati Leopolda Motsarta na osnovi vstupu ta istorychnoho rozdilul pratsi [History and methodology of violin playing in the 18th century in Leopold Mozart's treatise based on the introduction and historical section of the work]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 36–43, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-5>

HISTORY AND METHODOLOGY OF VIOLIN PLAYING IN THE 18TH CENTURY IN LEOPOLD MOZART'S TREATISE BASED ON THE INTRODUCTION AND HISTORICAL SECTION OF THE WORK

The article is devoted to a comprehensive analysis of Leopold Mozart's work "Fundamentals of Violin School" as a theoretical and methodological source of violin mastery in the 18th century. The work examines key issues and approaches to teaching violin playing, pedagogical strategies, and the author's reflections on the development of musical performance. The theoretical foundations are examined and practical recommendations are formulated for the formation of performance technique, musical interpretation, and understanding of the specifics of musical instruments of that era.

The purpose of this article is to review and analyze Leopold Mozart's work "Fundamentals of Violin School" as an important source of the history of violin performance and pedagogy of the 18th century. Particular attention is paid to the analysis of methodological, historical, cultural, and worldview aspects, as well as to identifying its relevance for contemporary performance and pedagogical practice, particularly in the context of rethinking European traditions within Ukrainian music education.

Methodology. The methodological basis of the study consists of historical-cultural and historical-musicological approaches, the method of textual analysis, as well as elements of comparative analysis. The work uses an analysis of the original source in Y. Grebnev's Ukrainian translation, taking into account the context of 18th-century pedagogical traditions and the development of the European violin school. The method of generalization was used to systematize Leopold Mozart's views on the origins of music, musical instruments, and the development of musical literacy.

The academic novelty is evident in the actualization of L. Mozart's treatise "Fundamentals of Violin School" as a self-sufficient theoretical and methodological source that goes beyond purely performance recommendations.

Conclusions. Leopold Mozart's work "Fundamentals of Violin School" demonstrates the breadth of the author's worldview, his profound erudition, and his desire to systematize musical knowledge at the intersection of science, art, and pedagogy. His ideas about the origins of music and instruments also shape the perception of this work as a foundation for professional performance training.

The results confirm the uniqueness of this theoretical legacy for contemporary violinists and teachers, outlining the prospects for further scientific and methodological foundations of European violin schools.

Key words: Leopold Mozart's violin school, history of violin performance, 18th-century music pedagogy, instrumentology, 18th-century music theory.

Актуальність проблеми. Відома праця Леопольда Моцарта називається «Основи скрипкової школи». Вона була написана для молодих людей, які мали бажання навчитися правильно грати на скрипці, для викладачів скрипкової гри того часу, для всіх людей, які цікавилися музикою й мистецтвом скрипкової гри, що було дуже поширене й мало попит у XVIII столітті. Л. Моцарт пояснював появу своєї роботи тим, що, на його великий подив, за великої популярності скрипкової гри, значної кількості педагогів і людей, які бажають навчатися гри на скрипці, на той час не було жодного методичного посібника для навчання. Л. Моцарт працював над «Школою» кілька років і подарував свою працю Архієпископу Зальцбургському Зигмунду Крістофу фон Шраттенбаху, покровителю молодих талановитих музикантів, адже як аргументував Л. Моцарт освічена молодь повинна навчатись з «дотриманням усіх правил доброго смаку» (Mozart Leopold, 1756, с. 3).

Л. Моцарт докладно та доречно визначає основні проблеми, що були важливими, на його погляд, для педагогів того часу, які працювали як з початківцями так і студентами, що володіли досконалішою художньо-технічною

базою. Деякі із цих проблем уже не такі актуальні для сучасних скрипалів, але дуже цікаві в пізнавальному плані; більшість же питань не втратила своєї значущості й зараз.

Особливо закономірна увага музикантів до культури скрипкової гри XVIII століття в наш час, коли знову відродилося зацікавлення публіки музикою бароко. Також ми можемо вивчити методичні погляди на професійне скрипкове виконання від самого Леопольда Моцарта, який був педагогом свого геніального сина. Звернення до цієї теоретичної та методичної праці Л. Моцарта особливо актуальне в цей історичний момент, коли українська музика стала сприйматися у світі як самобутня частина європейської музичної культури, а українські скрипалі гідно представляють своє мистецтво на європейському рівні. У цих нових умовах з'явилася нагальна потреба в докладному вивченні українськими педагогами особливостей становлення європейських скрипкових шкіл, їхніх методичних засад. І праця Л. Моцарта дає багатий матеріал для цієї роботи.

Особливе зацікавлення педагогічними настановами Л. Моцарта викликає той факт, що його

геніальний син швидше за все навчався згідно з основними принципами скрипкової школи свого батька. Знання цих методичних настанов дуже допоможе скрипалю у вивченні технічних і художніх завдань стилю В. А. Моцарта, у створенні грамотних трактувань його концертів для скрипки, необхідних зараз кожному молодому скрипалеві в його професійній діяльності, оскільки концерти В. А. Моцарта є обов'язковою частиною конкурсних програм молодих скрипалів. Також їх виконання потрібно під час вступу до оркестрів Європи.

Великий педагогічний талант Л. Моцарта та його досвід роботи з учнями давали змогу визначати найважливіші завдання навчання учня та знаходити способи їх розв'язання; у «Школі» він систематизує свій досвід, розповідає про власні спостереження та висновки жваво, а іноді й дуже дотепно.

Аналіз останніх досліджень. У сучасному музикознавстві та педагогіці інструментального виконавства, дослідження Л. Моцарта є фундаментальним джерелом для вивчення скрипкової методики опанування гри. Значну увагу аналізу цього дослідження приділяє аспірантка, а тепер вже докторка музичного мистецтва Стефані Шок (Steffany Shock, 2014) у своїй дисертації «Педагогіка скрипки крізь час: трактати Леопольда Моцарта, Карла Флеша та Івана Галаміана» (*Violin Pedagogy Through Time: The Treatises of Leopold Mozart, Carl Flesch, and Ivan Galamian*), що розглядає працю Л. Моцарта в порівнянні з іншими визнаними педагогами скрипкової школи, аналізує технічні та методичні аспекти праці та його історичне місце в педагогіці, а також вагомим є внесок Арнольда Бахмана (Arnold Bachmann), де розглядається порівняння педагогіки та практики (Bachmann, 2024).

Звичайно, Доріна Мангра у співавторстві з Меліндою Брес (Dorina Mangra and Melinda Béres, 2022), досліджують різні друковані видання трактату та його значення для сучасної інтепретації барокових та класицистичних практик гри, аналізуючи та звертаючи увагу на структурні і стилістичні принципи твору.

Вагомий внесок у вивчення «Основ скрипкової школи» зробила Едіта Нокер (Editha Knocker), яка у своїй перекладеній та коментарній праці здійснила ґрунтовний текстологічний аналіз трактату, забезпечивши його науково

вивіреною англомовним перекладом (Knocker, 1951).

Метою статті є аналіз роботи Л. Моцарта «Основ скрипкової школи» у контексті розвитку європейської традиції XVIII століття шляхом аналізу її педагогічних настанов, виконавських принципів. Зосереджено увагу на визначенні значення цієї праці для формування професійної скрипкової педагогіки.

Виклад основного матеріалу. Насамперед, аналіз трактату логічно розпочати з його вступної частини, у якій автор окреслює мету написання «Основ скрипкової школи». Саме у вступі закладено концептуальні засади подальшого викладу, що дозволяють зрозуміти педагогічну позицію Моцарта та його уявлення про роль скрипаля, музику і виконавську культуру в цілому.

Окрему увагу у вступному розділі присвячено ролі музичних інструментів, як чиннику формування моделі «школи» гри.

Л. Моцарт дає загальне визначення, що давня назва струнних інструментів «фідель» стосується різних інструментів різних розмірів з натягнутими струнами, грають на яких дерев'яним смичком з використанням кінського волосу. Він описує 12 видів інструментів такого типу: 1) кишенькові маленькі скрипки, якими користувалися танцмейстери, оскільки їх зручно було носити в кишені (ці скрипки були триструнні або чотириструнні); 2) Л. Моцарт відзначає несподіване для нас існування чотириструнних плоских скрипок, у яких була лише одна верхня дека; 3) скрипки для дітей – четвертні чи половинні – маленькі та зручні для дитячих рук. Восьмушки та тричвертні скрипки Л. Моцарт не називає, отже, вони з'явилися пізніше. Л. Моцарт пише, що маленькі дитячі скрипки в ті часи використовували і в концертах (*riccolo*), налаштовуючи набагато вище звичайних скрипок. Грало на них в ансамблі з арфою, малою флейтою чи іншими інструментами; 4) звичайні скрипки; 5) скрипки «брача» для партій низьких голосів; 6) фаготна скрипка, яка відрізняється від «брача» величиною та способом натягування струн; 7) Базель або Бассет (віолончель), який раніше мав 5 струн; 8) Великий бас або Віолон (*contra basso*), який міг бути різної величини, мав 5 струн і налаштовувався нижче віолончелі на октаву. У нього на шийці були зроблені

нав'язки з товстих струн, які глушили зайві коливання струн, завдяки чому покращувався звук, і з'являлася можливість зручніше виконувати складні пасажі; 9) гамба, яку тримали між колінами, тому вона так і називалася, тобто «колінна скрипка», вона мала 6 або 7 струн; 10) бордон або баритон, що мав 6 або 7 струн, як і гамба. У цього інструмента була дуже широка шия, відкрита та порожня у своїй задній частині, де йшли вниз ще 9 або 10 мідних чи сталевих струн. До цих струн торкалися великим пальцем, граючи одночасно смичком по верхніх струнах. Л. Моцарт зазначає, що це був дуже приємний інструмент; 11) Віола d'amour – особливий рід інструментів, був винятково гарний для вечірнього музикування. У нього 6 струн нагорі, а під грифом 6 сталевих струн, які тільки резонують звук. Цей інструмент часто виходив з ладу; 12) англійський Віолет, який має вгорі 7 струн, а внизу – 12.

Л. Моцарт описує будову скрипки того часу, дає поради щодо вибору струн та їх налаштування, описує способи їх натягування – проблеми, які зараз не актуальні у зв'язку з тим, що струни тепер інші. Але самі собою ці відомості мають історичний інтерес для скрипалів. Дивує, що вже в той час, який сучасний музикант сприймає як час розквіту створення скрипок, Л. Моцарт нарікає на недостатньо компетентну, на його думку, «кустарну» роботу скрипкових майстрів, відсутність «наукового підходу» до виготовлення інструментів. Йому не подобається те, що кожен майстер працює на свій розсуд, не спираючись на висновки сучасної науки, унаслідок чого одні інструменти звучать тихо, інші голосно; одні кричать, інші звучать глухо.

Л. Моцарт вважає недостатньо гарну якість інструментів однією з причин того, що зацікавлення музикою знижується. Також він дає поради стосовно добору струн потрібної товщини, щодо постановки підставки, душки. Він вважає, що, якби в Німеччині отримало підтримку засноване в 1738 році Лоренцем Міцлером Товариство музичних наук, справа виготовлення музичних інструментів піднялася б на професійний рівень: математики б допомогли своїми ідеями скрипковим майстрам у доборі деревини, у розподілі товщин, у вивченні законів акустики.

Л. Моцарт дає великий історичний розділ про походження музики, музичних інструментів,

про давніх музикантів, про походження струнних інструментів, про виникнення нотного письма та законів музичної гармонії. Розділ надзвичайно цікавий для сучасних музикантів, тому що тут Л. Моцарт наводить думки стародавніх мудреців і філософів, їхні погляди на походження музики та інструментів. Ці джерела він добре знав, легко в них орієнтувався, оскільки був дуже освіченою людиною своєї доби. Сучасним скрипалям не так легко знайти такі відомості, тому робота Л. Моцарта має велике значення.

Ця інформація маловідома сучасним музикантам і звучить майже казково й дуже поетично, але, мабуть, музиканти часів Моцарта знали ці джерела й були згодні з такими історичними твердженнями. Вивчаючи питання походження скрипки, Л. Моцарт пише: «...Що більше заглиблюєшся в стародавню історію, тим більше губишся й блукаєш невизначеними шляхами. Багато чого тут ґрунтується на сумнівних відомостях, і справді – тут більше казкового, ніж правдоподібного» (Mozart Leopold, 1756, с. 13). Також Л. Моцарт розглядає і питання походження музики, її стародавніх джерел. Він пише, що ніхто точно не може знати, як виникла музика, історія нічого точного про неї не говорить. «Що конкретно можна сказати про винахід музики та її винахідників? У цьому питанні спільних поглядів серед дослідників немає, і все зводиться до гіпотез. Святе Письмо подає нам Іувала, якого називає «батьком усіх, хто грає на гусях і сопілці» (Mozart Leopold, 1756, с. 13). Дехто вважає, що не Піфагор, як раніше виразно стверджувалося, а сам Іувал, слухаючи удари молота свого брата Тувала, коваля, першим усвідомив відмінність тонів. До потопу жодних музикантів, крім Іувала, не згадується. Чи зникла музика зі Всесвітнім потопом, чи Ной із синами зберегли стародавнє мистецтво – про це нічого не говориться. Знаємо ми лише те, що відроджене воно було в Єгипті, звідти перейшло до греків, латинян і всіх інших народів» (Mozart Leopold, 1756, с. 13).

Л. Моцарт вважає, що не можна проводити аналогії між інструментами давніми і сучасними, оскільки ми не знаємо, які були стародавні арфи, цитри, органи, ліри. «Прочитаємо ж, що каже одна нова й вельми гідна книга про інструмент, який вважається винаходом Іувала. Цей інструмент називався «кініра»

й був у вжитку у фінікійців та сирійців. Євреї називали його «кіннор», халдеї – «кіннора», араби – «кіннара». Цей інструмент був відомий задовго до потопу, і передбачається, що це той самий інструмент, на якому грав Цар Давид перед Царем Саулом, і який зазвичай вважається арфою. Зроблений він був із дерева, мав 10 струн, на одному боці до них торкалися медіатором, з другого – струни притискалися пальцями. Цей інструмент відмінний від сучасних, усі сучасні інструменти зовсім інші» (Mozart Leopold, 1756, с. 14). Ми не можемо стверджувати, що тромбони, арфи, лютні і псалтирі, про які згадував пророк Даниїл, були схожі на інструменти нашого часу із цими назвами. Точних знань про стародавні інструменти немає.

Також Л. Моцарт пише, що точних відомостей про стародавніх винахідників звуків теж немає. «Відома думка Діодора про те, що Меркурій (Гермес) після потопу знову відкрив закони руху зірок, співвідношення чисел та гармонії пісень». Його і вважають винахідником ліри з трьома та чотирма струнами. З Діодором згодні Гомер та Луціан, але Лактанцій приписує винахід ліри Аполлону, тоді як Пліній пише, що початок створення музики йде від Амфіона. Більшість стародавніх авторів винахід ліри приписують Гермесу», також йому приписують і створення струнних інструментів (Mozart Leopold, 1756, с. 14). Форма стародавньої ліри невідома сучасному дослідникові, хоча ми бачимо ліру в Гермеса й Аполлона, однак не можемо стверджувати, що ліра зараз точно така. Варто наголосити, що сучасна людина сприймає ці відомості швидше як поезію, ніж як історію.

Л. Моцарт наводить такі несподівані та дуже цікаві для сучасного музиканта відомості, що вбачаємо за доцільне викласти тут їх докладніше. Він пише, що Бог після створення світу дав першій людині всі здібності до винаходу музики. І, можливо, Адам зміг це зробити. Уже було сказано про заслуги Ювала, що відомі зі Святого Письма, яке називає його Батьком Музики. У біблійних історіях згадуються музиканти – пророки; інструменти – бубни, цитри, труби. Музикантом був Цар Давид, у заголовках його псалмів згадується кілька назв інструментів. Найдавнішими музикантами були й греки, відомі навіть їхні імена: Меркурій, Аполлон, Орфей, Амфіон. Л. Моцарт пише, що багато хто

вважає, що слово «орфей» фінікійською мовою означає «розумна й учена людина», а людини з таким ім'ям не існувало. Леопольд Моцарт дуже наполягає на існуванні такої історичної особи й каже, що стародавні письменники доводять, що цей Орфей жив на землі, і хоча багато про нього говорять міфічного, але багато в цих міфах є правдою.

Також Л. Моцарт вважає достовірними такі відомості про походження музики: він пише, що Піфагор був першим, хто визначив існування тонів. Допоміг йому в цьому випадок: він почув одного разу в кузні на ковадлі удари різних за величиною молотів, помітив різницю звуків залежно від ваги молота. Він зробив дослідження за допомогою двох струн: до однієї з них причепив 6-фунтову гирю, до іншої – 12-фунтову. Під час удару цих двох струн він помітив, що друга до першої відносилася як 2 до 1. То була октава. Так само він винайшов кварту та квінту. «Цих відомостей було достатньо для того, щоб змінилася сама музика й були винайдені інструменти з багатьма струнами», – вважає Л. Моцарт.

Л. Моцарт пише про появу періоду музичної війни: після Піфагора з'явився Арістоксен, учень Арістотеля. І якщо Піфагор усе досліджував за мірою й пропорцією, то Арістоксен – на слух. Відбулася велика довготривала суперечка, що закінчилася компромісним рішенням: розум і слух діють разом.

Далі Л. Моцарт дає великий історичний огляд: учення Піфагора перебувало в Греції близько 600 років, послідовників Піфагора називали канонієцями, а послідовників Арістоксена – гармонієцями. Від їхнього часу до 1000 року за Р. Х. у музиці мало що змінилося: Птоломей придумав велику терцію, Олімпус – півтони, але в основному нічого не зрушилося. Хоча близько 515 року Боецій, шляхетний римлянин, переніс грецьку музику до латинян і, замість грецьких літер, почав співати латинськими. Папа Григорій Великий 594 року непотрібні літери прибрав, чим дуже полегшив музику. Він створив григоріанський церковний спів. Далі, близько 1224 року, Гудо із Ареццо винайшов нову музику; ще жвавішою й новішою її зробив француз Жан де Мур близько 1330 року. Імена грецьких і латинських письменників, які вивчали музику, є в словнику С. де Броссара, цих імен дуже багато. Л. Моцарт пише, що ці

теоретики своїми творами про музику зробили величезний внесок у науковий світ.

Далі Л. Моцарт звертається до теми створення струнних інструментів. Він пише, що, за дослідженням, визнає Меркурія (Гермеса) винахідником струнних інструментів, та зазначає, що стародавні й нові письменники описують такий випадок: одного разу річка Ніл розлилася й затопила Єгипет, а потім вода повернулася до берегів. Меркурій випадково під час прогулянки знайшов між рештками загиблих тварин, які лежали в полях і луках, черепахи, у панцирі якої нічого не було, окрім висушених жил. Вони під час дотику видавали різні тони відповідно до відмінності їх довжини й товщини. Це спонукало Меркурія створити подібний музичний інструмент, так звану стародавню ліру, від якої потім через зміну кількості струн і варіювання форми виникли багато інших інструментів. На підтвердження цієї своєї версії Л. Моцарт наводить латинське слово «Chelys», що означає скрипку, і слово «Chelysta», що означає скрипача, звертаючи нашу особливу увагу на те, що ці слова походять від грецького кореня.

Також Л. Моцарт пише, що є багато доказів того, що в стародавні часи музиканти використовували такі самі струни, як у його час. Одним із доказів він вважає той факт, що латинське слово «Chorda», італійське «Corda» і французьке «la Chorde» запозичені з грецької мови. Це слово означає «кишку».

Леопольд Моцарт пише, що бажано дослідити, чи використовувався смичок у грі на струнних інструментах у давнину? «Якщо вірити Глареану, то й на лірі грали смичком, оскільки Глареан згадує про інструмент, званий «Tympani Schizan», по якому водили смичком з натягнутим кінським волоссям, намазаним смолою. Багато письменників так само думають, а якщо вірити Стефу, то вже й сумніватися немає чого. Він каже, що скрипка винайдена Орфеєм, сином Аполлона, а відома поетеса Сафо придумала, що можна кінське волосся натягувати на смичок, і була першою, хто водив смичком сучасним нам способом. Отже, ми за винахід скрипки повинні дякувати Орфею, за спосіб грати на ній смичком – поетесі Сафо, а Меркурію – за винахід струнних інструментів» (Mozart Leopold, 1756, с. 17). – саме такою є думка Леопольда Моцарта.

Після викладу загальних концептуальних засад, окреслених у вступній частині трактату, Леопольд Моцарт переходить до систематичного пояснення елементарних основ музичної грамоти.

Починає цей розділ Л. Моцарт чіткою методичною рекомендацією для педагога, яка буде дуже цікава сучасному скрипачу. Маєстро пише, що перед тим, як дати перший раз учневі в руки скрипку, його необхідно ознайомити зі змістом цього розділу й двох наступних. Інакше допитливий учень із жадібністю й нетерпінням візьметься за вивчення п'єс на слух, а найважливіші основи музичного мистецтва сприйматиме поверхово й сам собі закрие шлях до досконалості музичного пізнання. Тут бажано звернути увагу на те, що навчання в сучасних навчальних закладах відбувається в іншій послідовності. Звичайно, якщо звернути увагу на практичні поради (Levin, 2018) ми помітимо відмінності.

Починаючи розмову про нотні позначення, Л. Моцарт наголошує, що все наше пізнання породжується органами відчуттів. Тому нам потрібні такі знаки, які через зір безпосередньо впливають на розум. Для позначення ноти, яку можна заспівати або зіграти, потрібен свій особливий знак.

Л. Моцарт у своїй роботі наводить такі історичні відомості: греки співали по буквах, написаних у різних положеннях – то в лежачому, то в стоячому, то в перевернутому чи написаному на полях. Цих букв було десь 48. Поруч із буквою вони ставили крапки, позначаючи тривалість ноти. Ці крапки мали 4 значення й були незручні на практиці, завдаючи чимало клопоту стародавнім музикантам.

Папа Римський Григорій спростив буквену систему. Він вибрав 7 літер (A, B, C, D, E, F, G) та розмістив їх на семи лініях, за висотою яких можна було визначити інтервал між нотами. Близько 500 років тому Гвідо д'Ареццо також зробив зміни. Букви вимовляти було важко, і він здогадався замінити їх на шість складів, узятих з першої строфи Хвалебної пісні на честь свята Іоанна Хрестителя: ut, re, mi, fa, sol, la.

Надалі він замінив склади жирними крапками, а кількість ліній зменшив до п'яти. Це дуже вдосконалило запис музики, але через те, що крапки були однаковими, музика все ще залишалася повільною й одноманітною.

Сучасному музикантові буде цікаво, як Л. Моцарт описує подальший хід розвитку музичного мистецтва, цікавим є його бачення процесу та думки. Він пише, що Жан де Мур розв'язав цю проблему музичної одноманітності: замінив крапки нотами, створивши покращену систему музичного метра й такту (тимчасового поділу). Спочатку він придумав п'ять позначень довжини нот: *maxima* – найдовша, *longa* – довга, *brevis* – коротка, *semibrevis* – половина короткої, *minima* – найкоротша. Ці значки дуже схожі на сучасні ноти різної тривалості. Потім були додані ще дві: *semiminima* «половина *minima*», яка відповідала сучасній чверті, і *fusa* – чверть *minima*, відповідає сучасній восьмушці. Деякі ноти робили чорними, деякі залишали білими. Цей процес удосконалення нотної системи теж був тривалим і складним, на що й звертають увагу сучасні дослідники та педагоги (Schäfer, 2023).

Далі Л. Моцарт описує сучасний вид нотного стану, різні ключі – скрипковий, дискантовий, теноровий, альтовий, басовий. Описує струни сучасної йому скрипки, дає найпростіші відомості про гру нот і аплікатури в першій позиції. Багато гумору в його висловлюваннях. Він був дуже освіченим музикантом, знав особливості всіх сучасних йому інструментів. Говорячи про те, що не тільки для скрипки пишуть у скрипковому ключі, він зазначає, що в скрипки особлива природа виконання пасажів, що є пробним каменем майстерності композитора, його знання інструменту. «І як не сміятися, коли доводиться грати на скрипці такі пасажі, стрибки й подвійні ноти, для яких би не завадили чотири додаткові пальці?» (Mozart

Leopold, 1756, с. 20). У таких висловлюваннях Л. Моцарт постає перед нами живою, уїдливою, дотепною людиною. Слід зазначити, що його особистісний портрет допомагає нам краще зрозуміти особливості умов життя сім'ї, у якій виріс великий Вольфганг Моцарт.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Звернення до «Основ скрипкової школи» Л. Моцарта, зокрема до її вступу та історичної частини цієї праці дає сучасному музикантові багатий матеріал для пізнання та роздумів. Маєстро дуже швидко відтворює атмосферу музичного життя своєї епохи, її питань, протиріч, досягнень. Ми дізнаємося про різноманіття форм скрипок у XVIII столітті, багато цікавого про становлення музичної грамоти, походження інструментів. Міфологічні персонажі стають для нас історичними постатями завдяки живому оповіданню маєстро. Ми буквально відчуваємо далеку давнину та глибину мистецтва, якому багато хто з нас присвятив своє життя.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом змісту наступних розділів трактату, зокрема методики розвитку техніки гри, виконавських прийомів і принципів інтепретації музики, що вимагає залучення ширшого кола ранніх теоретичних джерел з музичної практики та філософії музики (Basileae, 1508; Tevo, 1706). Це відкриває можливості для вивчення історично інформованого виконання, дослідження педагогічних методів для подолання і покращення художньо-технічних навичок скрипалів. Змісту цих розділів будуть присвячені наші наступні дослідження.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Reel J. A. Reexamination of Leopold Mozart's famous violin pedagogy. *Strings Magazine*. 2025. URL: <https://stringsmagazine.com/a-reexamination-of-leopold-mozarts-famous-violin-pedagogy/>
2. Levin R. D. Performance practice in the music of Mozart // *In Mozart*. 2018. P. 473–493.
3. Basileae. *Philosophica Musicae speculativae*. 1508. Lib. V, Tract. I, Cap. 3.
4. Tevo Z. Nel suo musico testore. *Venezia*, 1706. Pt. 2, Cap. 7.
5. Mangra D., Beres M. Leopold Mozart – Versuch einer gründlichen Violinschule (A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing): Perspective of the Necessity of Updating the Baroque Stylistic Principles in Modern Interpretation. *Mozart Studies*. 2022. Vol. 2.
6. Bachmann A. The Teaching Legacy of Leopold Mozart: Reflections on Pedagogy and Performance. *European Journal of Music History*. 2024. Issue 14. P. 112–131.
7. Knocker E. Translation and Commentary on Leopold Mozart's *Violinschule*. *Oxford* : *Oxford University Press*. 1951.
8. Mozart L. Versuch einer gründlichen Violinschule. *Augsburg*, 1756. P. 3–20.

9. Schäfer H. Leopold Mozart: Life and Work of a Master Teacher. *Munich : Deutsche Musikwissenschaftliche Gesellschaft*, 2023.

10. Shock S. A. Violin pedagogy through time: The treatises of Leopold Mozart, Carl Flesch, and Ivan Galamian : *dissertation*. 2014.

REFERENCES:

1. Reel, J. A. (2025). A reexamination of Leopold Mozart's famous violin pedagogy. *Strings Magazine*. Retrieved from URL: <https://stringsmagazine.com/a-reexamination-of-leopold-mozarts-famous-violin-pedagogy/> [in USA]
2. Levin, R. D. (2018). Performance practice in the music of Mozart. In *Mozart*, 473–493. [in USA]
3. Basileae. (1508). *Philosophica Musicae speculativae*. Book V, Tract I, Chapter 3. [in Italy]
4. Tevo, Z. (1706). Nel suo musico testore. *Venezia*. Part 2, Chapter 7. [in Italy]
5. Mangra, D., & Beres, M. (2022). Leopold Mozart – Versuch einer gründlichen Violinschule (A treatise on the fundamental principles of violin playing): Perspective of the necessity of updating the Baroque stylistic principles in modern interpretation. *Mozart Studies*, 2. [in USA]
6. Bachmann, A. (2024). The teaching legacy of Leopold Mozart: Reflections on pedagogy and performance. *European Journal of Music History*, 14, 112–131. [in Germany]
7. Knocker, E. (1951). Translation and commentary on Leopold Mozart's Violinschule. *Oxford: Oxford University Press*. [in UK]
8. Mozart, L. (1756). Versuch einer gründlichen Violinschule. *Augsburg*, 3–20. [in Germany]
9. Schäfer, H. (2023). Leopold Mozart: Life and work of a master teacher. *Munich: Deutsche Musikwissenschaftliche Gesellschaft*. [in Germany]
10. Shock, S. A. (2014). Violin pedagogy through time: The treatises of Leopold Mozart, Carl Flesch, and Ivan Galamian (*Doctoral dissertation*). [in USA]

Дата першого надходження статті до видання: 03.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 28.11.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025