



*Розділ 1*

**НЕЗНАНИМИ ШЛЯХАМИ  
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

*Раздел 1*

**НЕИЗВЕДАННЫМИ ТРОПАМИ  
МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

*Part 1*

**FOLLOWING THE UNKNOWN PATHS  
OF MUSIC ART**

УДК 780.614.331.071.4:781.68.071.1(477)

ORCID 0000-0003-0010-8727

**Станіслав Кучеренко**

*Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського*

**ПРОЯВ ФЕНОМЕНА «ОСОБИСТА ШКОЛА»  
У ТВОРЧІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МИТЦЯ  
(НА ПРИКЛАДІ РІЗНОВЕКТОРНОЇ ПРАКТИКИ  
А. ЛЕЩИНСЬКОГО)**

**Кучеренко С. І. Прояв феномена «особиста школа» у творчій діяльності митця (на прикладі різновекторної практики А. Лещинського).** Розглядається явище «особиста школа» як один із рівнів буття феномена «школа». Визначаються спільні та відмінні риси між діяльністю митців різних спеціалізацій (виконавство, композиція, педагогіка, наукове знання); розкривається механізм їх роботи з музичним матеріалом/учнями. Пропонується поняття «резонансний ланцюжок», що відбиває причинно-наслідковий зв'язок від ідеї до її матеріалізації. Надається визначення особистої школи як творчої системи енергоінформаційного обміну, функціонуючої у мікрокосмосі музиканта. Характеризуються ключові відомості

з біографії А. Лещинського, його досягнення як скрипаля-соліста. Аналізуються методичні рекомендації харківського професора, перекладення фортепіанних творів В. Косенка для скрипки із супроводом. Висвітлюється специфіка роботи А. Лещинського з вихованцями, його мотивація та педагогічні принципи. Осмислюються зв'язки між різними гранями реалізації таланту А. Лещинського та роль у цьому процесі «особистої школи».

**Ключові слова:** особиста школа, різновекторна творча діяльність, резонансний ланцюжок, система енергоінформаційного обміну, А. Лещинський.

**Кучеренко С. И. Проявление феномена «личная школа» в творческой деятельности художника (на примере разновекторной практики А. Лещинского).** Рассматривается явление «личная школа» как один из уровней бытия феномена «школа». Определяются схожие и отличительные черты между деятельностью художников различных специализаций (исполнительство, композиция, педагогика, научное знание); раскрывается механизм их работы с музыкальным материалом/учениками. Предлагается понятие «резонансная цепочка», отражающее причинно-следственную связь от идеи к ее материализации. Дается определение личной школы как творческой системы энергоинформационного обмена, функционирующей в микрокосмосе музыканта. Характеризуются ключевые сведения из биографии А. Лещинского, его достижения как скрипача-солиста. Анализируются методические рекомендации харьковского профессора, переложения фортепианных произведений В. Косенко для скрипки с сопровождением. Освещается специфика работы А. Лещинского с воспитанниками, его мотивация и педагогические принципы. Осмысливаются связи между различными гранями реализации таланта А. Лещинского и роль в этом процессе «личной школы».

**Ключевые слова:** личная школа, разновекторная творческая деятельность, резонансная цепочка, система энергоинформационного обмена, А. Лещинский.

**Kucherenko S. I. Manifestation of the “personal school” phenomenon in the creative activity of an artist (on the example of A. Leshchynsky’s multi-vector practice).**

**Background.** In the modern musicology studies, there has been a universal classification of the phenomenon “school”: individual, local (regional) and national. However, the authors deliberately do not consider another kind of this phenomenon – the so-called “personal” or “internal” school. Meanwhile, this phenomenon is inextricably linked with the *real* work of musicians. The peculiarities of the existence of such a school are still not revealed, although it is the basis of the multi-vector activity of the creative person. A striking example of the noted is the practice of a talented violinist and teacher, one of the founders of the Kharkiv violin school – Adolf Arnoldovich Leshchinsky (1915–1995). Unfortunately, his name, unlike O. Gorokhov, O. Krysa, B. Kotorovych

and others, is unlikely to be known to a wide range of contemporary musicians. However, the consideration of the insignificant heritage left by A. Leshchinsky allows us to restore interest to the Ukrainian artist and highlight the previously unknown facets of his creative work; to realize the specifics of the phenomenon of “the personal school”.

**Objectives.** The purpose of the present article is to reveal the mechanism of action of the “personal (or internal) school” as the basis for multi-vector creative work on the example of the many-sided practice of A. Leshchinsky.

**Methods.** The theoretical positions raised in the article are based on the universal concept of the school, which was proposed by the author in the dissertation on the basis of the quadratic matrix approach. Despite the fact that attempts to study the phenomenon, called the “personal school” by us, can be found in some works, in particular by A. Borodin and O. Vinogradova, its purposeful consideration is carried out in musicology for the first time. The life of A. Leshchinsky, in turn, is highlighted only in several works of his contemporaries – I. Sirotin, P. Sirotin and O. Schelkanovtseva.

**Results.** The results of the study indicate that the functioning of the personal school enables the musician to equally successfully realize his potential in various fields of musical art.

As it is known, any creative work (composition, performing interpretation, scientific article, study program) is one of the forms of materialization of a particular idea. The latter, in our opinion, is an energy informational singular, which a person learns according to his individual traits, experiences, layers of the collective and personal unconscious. Before getting a sound or verbal expression, the idea goes a certain way in the mind of the artist. As a result, the resonant chain determines the musician’s choice of characteristic of their specialization techniques and methods. For example, the play of the violinist I. Perlman is distinguished by not only the technical perfection, the depth of sound and the density of the tone, but also by the sincerity and maturity of the senses, the thought of fragmentation and, on their basis, somewhat, elusive for the eyes or ears – a certain energy effect that allows one to forget about “who, what composition and what instrument” are playing, directing the listener to comprehend the author’s idea.

The basis for such subordination, the collegiality of the components of the performing process, in our opinion, is the personal (internal) school. But not in the form of a tradition or doctrine. Rather, it is a dynamic relationship between innate instincts and the whole set of acquired knowledge and skills. Meanwhile, the perception of the school as a *creative system of energy information exchange* explains the ability of outstanding musicians to equally successfully teach, write music and scientific works, and engage in concert activities. The artists deliberately build up direct and inverse relationships between the technological side of the playing on the instrument, theoretical information, musical images, means of expressiveness, their sensual, mental, spiritual “I”, involving all possible methods and techniques (in particular, analysis and synthesis). All this allows one to freely perceive this or that object (musical composition, its interpretation, the student, a certain doctrine, etc.) both concurrently and in the form of elements that interact with each other.

The noted properties can be traced in the practice of many prominent musicians, including A. Leshchinsky. The study of his legacy, as well as the memoirs of his contemporaries, allowed us to confirm the existence of the violinist's personal school, since he proved himself not only in the realm of performing and pedagogy, but also in the fields of scientific knowledge, compositions. As a result of the elaboration of the biographical archival and published information, the interviews with his student A. Melnyk, the analysis of the composing (translation of the piano pieces by V. Kosenko) and methodical workings, it was possible to note such typical features for this artist with his personal school as the integrity of perception and transfer of information, creative approach, dynamism of views, lack of dogma, responsibility and, importantly, ability to nurture the given qualities in his students. The above is confirmed by the constellation of A. Leshchinsky's students, many of whom became laureates of prestigious international contests and continued their activities (pedagogical, performing, scientific and composing) abroad: V. Gradow, E. Idelchuk, A. Markov, G. Feigin and others.

**Conclusions.** The functioning of the personal school opens the way for a musician to multi-vector creative implementation, as evidenced by the many-sided practice of A. Leshchinsky. The ability to operate freely with resonant chains allowed the violinist to create convincing interpretations, effective methodological recommendations, to reveal the potential of talented students, to skilfully manipulate all the components of the composition and to implement it under new instrumental conditions. Meanwhile, the school's possibilities as a creative system of energy information exchange may also occur in one specialization, which opens up new perspectives in the study of the practices of the artists of the past and present; understanding their *goals, motivations and methods*, for example, in working with students. The personal school not only ensures the continuous evolution of the musician, but also exerts a powerful influence on the development of musical art on the local, national and world scale.

**Keywords:** personal school, multi-vector creative activity, resonant chain, energy information exchange system, A. Leshchinsky.

**Постановка проблеми.** У сучасних музикознавчих дослідженнях склалася універсальна класифікація явища «школа»: індивідуальна, локальна (регіональна) та національна. Проте, автори цілеспрямовано не розглядають ще один різновид феномена – так звану школу «особисту», або «внутрішню». Між тим, це явище нерозривно пов'язане з *реальною* роботою музикантів. Особливості буття такої школи й досі не виявлені, хоча саме вона є підґрунтям різновекторної діяльності творчої особистості. Яскравим прикладом відзначеного є практика талановитого скрипаля та педагога, одного з фундаторів харківської

скрипкової школи Адольфа Арнольдовича Лещинського (1915–1995). На жаль, його ім'я, на відміну від О. Горохова, О. Криси, Б. Которовича та інших, навряд чи відомо широкому колу сучасних музикантів. Втім, розгляд нечисельної спадщини (методичних рекомендацій, педагогічних принципів, перекладень для скрипки та фортепіано), залишеної А. Лещинським<sup>1</sup>, дозволяє відновити інтерес до українського митця та висвітлити раніше невідомі грані його творчості; усвідомити специфіку явища «особиста школа».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Висунуті у статті теоретичні положення базуються на універсальній концепції школи, яка запропонована автором у дисертації на підґрунті квадрата-матричного підходу<sup>2</sup> [7]. Згідно з нею, школа постає *відкритою центричною творчою системою енергоінформаційного обміну, яка функціонує у формі складної динамічної цілісної ієрархічної структури в конкретних просторово-часових умовах та націлена на пізнання вищих смислів тієї чи іншої професійної спеціалізації*. Незважаючи на те, що спроби вивчення явища, названого нами як «особиста школа», можна знайти у працях, зокрема А. Бородіна [1] та О. Виноградової [2], його цілеспрямований розгляд здійснюється у музикознавстві вперше. Життєпис А. Лещинського, у свою чергу, висвітлений лише у декількох роботах його сучасників – І. Сиротіна [11], П. Сиротіна [12] та О. Щелкановцевої [13].

**Мета** статті полягає у розкритті механізму дії «особистої (або внутрішньої) школи» як підґрунтя для різновекторної творчості на прикладі багатогранної практики А. Лещинського.

**Вклад основного матеріалу.** В історії скрипкового мистецтва (і музичного загалом) чимало митців реалізували свій творчий потенціал водночас у різних сферах. Такі видатні постаті, як Л. Шпор, Й. Йоахім, Л. Ауер та багато інших, гармонійно поєднували композиторську, виконавську, педагогічну та дослідницьку діяльність, що

---

<sup>1</sup> Втрата його архіву сприяла «вимиванню» багатьох фактів біографії та інформації щодо доробків харківського маестро з активу культури.

<sup>2</sup> Залучення квадрата-матриць дозволяє усвідомити особливості формування та функціонування феномена, незалежно від його класифікацій та провідної спеціалізації.

приводило до появи конкретних, відчутних досягнень – творів та їх інтерпретацій<sup>1</sup>, наукових і методичних праць, сузір'я талановитих учнів. Однак, чим зумовлена така різновекторність? Безсумнівно, музиканти вже з раннього віку демонстрували неабиякі здібності і згодом отримували комплексну музичну освіту, але свою кар'єру вони розпочинали, насамперед, як виконавці і тільки через певний проміжок часу починали писати музику, теоретичні праці та викладати. Такий процес самонавчання та набуття досвіду створював у мікрокосмосі художників своєрідний «інструментарій», який дозволяв їм успішно втілювати свої задуми, розкривати внутрішній потенціал вихованців.

Як відомо, будь-який творчий доробок (композиція, виконавська трактовка, наукова стаття, програма навчання) є однією з форм матеріалізації тієї чи іншої ідеї. Остання, на наш погляд, є енергоінформаційним сингуляром, який людина пізнає згідно зі своїми індивідуальними рисами, досвідом, шарами колективного та особистого несвідомого. Перш ніж отримати звукове або словесне вираження, ідея проходить особливий шлях у свідомості митця, своєрідну енергетичну трансформацію<sup>2</sup>. Утворений ідеєю резонансний ланцюжок зумовлює вибір, зокрема *комполитором*, образної сфери, відповідних чуттєвих характеристик та драматургії, тих чи інших виразових засобів. *Виконавець* та *музикознавець*, у свою чергу, «рухаються» по ланцюжку в протилежному напрямку, тобто намагаються досягнути задум митця через аналіз нотного тексту та доданих до нього авторських приміток, а після – надають можливість пройти цією, вже персоніфікованою, «стежкою» слухачу/читачу,

---

<sup>1</sup> Хоча гра видатних скрипалів або піаністів зі зрозумілих причин не була зафіксована на платівках, проте наявність їхніх композиторських та теоретичних доробків, редакцій, спогадів сучасників дозволяє скласти певне об'єктивне уявлення про їх виконавську майстерність та стиль.

<sup>2</sup> Підтвердження наведеним положенням знаходимо у психології. Психіка людини, незважаючи на розмаїтість наукових підходів до її вивчення, має три основні рівні: *підсвідомість*, *свідомість* та *зверхсвідомість*. Саме зверхсвідомість, за словами П. Сімонова, породжує ті чи інші ідеї (від припущень до осяяння) і тільки через безпосереднє їх усвідомлення, супроводжуване відкриттям нової інформації, людина має змогу передати те, що осягнула [10:149].

цілеспрямовано обираючи ігрові прийоми/словосполучення<sup>1</sup>. Педагог, налагоджуючи міжособистісний контакт з учнем, навчає його самостійно пізнавати ідею художнього твору, усвідомлювати взаємозв'язок між різними складовими ігрового апарату, що приводить до формування конкретного підходу та програми навчання. Таким чином, незалежно від сфери діяльності музиканти орудують резонансними ланцюжками (особистим і тим, з яким вони взаємодіють в даний момент) та синхронізують їх між собою. Так, гру скрипаля І. Перельмана вирізняє не тільки технічна досконалість, глибина звуку і густина тону, але й ширість та зрілість почуттів, продуманість фразування і на їх основі ще дещо, невлемиме для очей чи вух, – певний енергетичний вплив, який дозволяє забути про те «хто, на чому та що грає», спрямовуючий слухача до осягнення задуму автора.

Підґрунтям для такої підпорядкованості, соборності складових виконавського процесу, на наш погляд, і є особиста (внутрішня) школа. Але не у вигляді традиції, вчення або, за словами А. Бородіна, «професійного цензу, вишкілу, отриманого досвіду» [1:189]. Це, скоріше, – динамічний взаємозв'язок між вродженими задатками та усім комплексом набутих знань та навичок, адже для вирішення завдань, зокрема виконавських та педагогічних, застосовуються споріднені, але все ж різні підходи. Між тим, сприйняття школи як *творчої системи енергоінформаційного обміну* пояснює здатність музикантів, наприклад, Л. Ауера або Й. Йоахіма, однаково успішно викладати, писати музику та наукові праці, займатися концертною діяльністю. Митці усвідомлено вибудовують прямі і зворотні зв'язки між технологічною стороною гри на інструменті, теоретичними відомостями, музичними образами, засобами виразності, своїм чуттєвим, ментальним, духовним «Я», залучаючи всі можливі методи та прийоми (зокрема, аналіз та синтез). Поступово ця система, продукована кожним художником індивідуально, починає працювати автономно як *породжувальна модель з головуючою зверхсвідомістю*. Все це робить мобільною вже

---

<sup>1</sup> Додамо, що дія зверхсвідомості не має нічого спільного з випадковістю. Вона відбирає та пропонує свідомості тільки ті рекомендації, які можуть втілитися в конкретних умовах цієї людиною. «Ось чому навіть найбільш “божевільні ідеї” вченого, – зазначає П. Сімонов, – принципово відрізняються від патологічного божевілья <...> та фантасмагоричних сновидінь» [10:151].

свідомість, дозволяючи вільно оперувати резонансними ланцюжками, тобто сприймати той чи інший об'єкт (музичний твір, його інтерпретацію, учня, певне вчення і т. ін.) одночасно цілісно та у вигляді елементів, які взаємодіють між собою. *Ієрархічна підпорядкованість* ланок системи енергоінформаційного обміну забезпечує її гармонійний та постійний розвиток. Безсумнівно, налагодження цих взаємозв'язків та формування особистої школи потребує *свого часу*, але її поява уможливилася створення розмаїтих доробків, цілісного вчення, традиції, індивідуальної школи.

Відзначені властивості можна простежити у практиці багатьох видатних музикантів, зокрема скрипалів: Л. Ауєра, Й. Йоахіма, Л. Масара, К. Флеша, А. Ямпольського, Ю. Янкелевича та інших. До цієї «перлистої розсипи» можна сміливо додати й ім'я А. Лещинського. Він також зарекомендував себе не тільки в царині виконавства та педагогіки, але й у сферах наукового знання, композиції. Між тим, низка історичних подій трагічним чином змінила орбіту долі А. Лещинського, призвела до своєрідної «ізоляції» діяльності художника, а тому і зникнення з поля зору багатьох його доробків, біографічних фактів<sup>1</sup>. Проте, узагальнення існуючої [11; 12; 13] та нової<sup>2</sup> інформації, аналіз знайдених композицій і методичних рекомендацій дозволяють панорамно охарактеризувати різні грані творчої практики скрипаля, адже в кожній з них відбивається функціонування його особистої школи.

---

<sup>1</sup> Кардинальні зрушення у життєписі митця, зміни деяких відомостей про себе сталися після Другої світової війни: народження у Відні (відрадовано на Чернівці), навчання в Берліні, національність (єврей), ім'я (він змінює його потім на Арнольд Абрамович) – всі ці характеристики були небажані для тодішнього громадянина Радянського Союзу (хоча він активно виступав як на фронті, так і в тилу під час евакуації, за що був нагороджений). У зв'язку з цим, А. Лещинський був позбавлений можливості виїзду за кордон, а кількість концертних майданчиків, де він виступав, було обмежено провінційними містами та Харківською областю. Крім того, звання професора він отримав аж у 1990 р. (працював у Харківській консерваторії в період 1943–1992 рр.) [9:19; 11; 13].

<sup>2</sup> Йдеться про інтерв'ю з ученицею А. Лещинського, кандидатом мистецтвознавства, доцентом кафедри оркестрових струнних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Аллою Мельник, здійснене автором цієї статті у березні 2018 року та розміщене в одному з додатків дисертації [7:263–268].



Однак спершу нагадаємо низку ключових деталей з життєвого шляху маестро.

Юний А. Лещинський, познайомившись з інструментом у 7 років, вже через рік виступав на концертній естраді<sup>1</sup>. Щира гра вундеркінда не оминула уваги публіцистів та музикантів<sup>2</sup>, серед яких був й іменитий Й. Сігеті. Саме він порадив молодому скрипалю удосконалювати свою майстерність у досвідченого педагога, яким вважав К. Флеша. Протягом п'яти років навчання (1928–1933) серед однокласників Адольфа Арнольдовича були майбутні зірки світового виконавства – Ж. Невьо та Г. Шерінг<sup>3</sup>. Втім, це жодним чином не бентежило харків'янина, більш того, Г. Шерінг багато років по тому обмовився, що А. Лещинський був єдиним його суперником під час навчання в Берліні. Цей факт говорить не тільки про надзвичайно високий рівень гри А. Лещинського «на старті», але й про безперервну роботу над собою. У берлінський період Адольф Арнольдович стає лауреатом внутрішніх конкурсів Вищої академічної музичної школи, грає з симфонічними оркестрами, гастролює по європейським країнам (Болгарія, Румунія, Швейцарія та ін.) [11:8]. Його інтерпретації різних за стилем творів, серед яких – сольні цикли Й. С. Баха, отримують високі оцінки критиків, зокрема німецьких; вони констатують виконавську зрілість майстра [13:190]. Після повернення до Харкова (1933) А. Лещинський продовжує концертну діяльність у складі ДААНІСу<sup>4</sup>; у 1935 р. стає лауреатом ІІІ премії на ІІ Всесоюзному конкурсі музикантів-виконавців (перша – Д. Ойстрах, друга – А. Тер-Габріелян). Вражаючу гру Адольфа Арнольдовича описує О. Щелкановцева: «Ігровий апарат (маестро – С. К.) <...> був ніби поєднаний зі скрипкою. <...> Руки самі знаходили раціональні, ощадливі й безаварійні рухи <...>. Завданням скрипала було одне – максимально реалізувати свої художні наміри, утілити у звучанні те, що закодоване в нотному тексті і творчо

---

<sup>1</sup> Батьки хлопця були професійними оркестровими скрипачами, тому опанувати гру на скрипці він почав під керівництвом батька [8:1].

<sup>2</sup> Низку таких відгуків наводить у своїй статті О. Щелкановцева [13:188].

<sup>3</sup> Значимо, що саме А. Лещинський отримав стипендію імені Б. В. Моліка (1802–1869) – німецького скрипача, учня Л. Шпора [8:1].

<sup>4</sup> Державні академічні ансамблі і солісти.

прочитане ним. Значна частина технічних проблем вирішувалася за *порогом свідомості* (курсив – С. К.) завдяки природній умілості і художності виконання, стаючи визначальною у творчості скрипаля»<sup>1</sup> [13:194–195]. Окреслена інформація свідчить про постійне удосконалення майстерності А. Лещинського, вибудовування та функціонування у нього особистої школи. На перший погляд, це можна пояснити і генетикою, природною обдарованістю, талановитістю. Між тим, маестро чудово усвідомлював роль ігрових прийомів, взаємозв'язок між різними складовими музичного твору, можливості та потенціал своїх учнів. Підтвердження зазначеному простежується у специфіці надання Адольфом Арнольдовичем, здавалося б, «сухих» методичних рекомендацій у брошурі «До питання про розвиток техніки лівої руки скрипаля» (1982) [6]. Окреслимо детальніше ключові позиції музиканта-педагога.

Базовою навичкою для цілковитого опанування технікою лівої руки А. Лещинський вважає зміну позицій, що передбачає не стільки розуміння місця тих чи інших звуків на грифі, скільки вміння їх сполучати за допомогою переходів. Скрипаль розкриває саму технологію руху, не зупиняючись на початковому навчанні, але й не випускаючи з поля зору проблеми вибору аплікатури і конкретного виконавського прийому, тісно обумовленого художнім текстом. Цікаві думки А. Лещинського щодо позапозиційної гри. Нагадаємо, що у старих майстрів, зокрема П. Локателлі, остання свідчила про досконале володіння інструментом, віртуозну розкутість. У розумінні ж А. Лещинського вона постає як невід'ємна частина майстерності скрипаля. Більше того, сама технологія зміни позицій вже має на увазі принцип позапозиційності. Автор наводить фрагмент з другої частини Концерту для скрипки *E-dur* Й. С. Баха, де її залучення дозволяє збагатити не тільки темброву палітру звучання, але й драматургію твору завдяки втіленню музичної думки в одному «тоні», уникаючи зайвої зміни струн. Не обходить музикант і різні види переходів – *portamento* та *glissando*. Тут

---

<sup>1</sup> Мистецтво А. Лещинського отримує високі оцінки від сучасників. Зокрема, В. Гольдфельд писав: «Майстерне володіння інструментом, естрадні дані ставлять його в число кращих наших виконавців-скрипалів» [4]; Е. Гігельс, знайомий з художником з 1934 р., відзначав: «А. А. Лещинський – музикант великої культури» [3].

А. Лещинський дотримується поглядів свого наставника і відносить перший вид до царини виразових засобів, а другий – технічних, хоча різниця в них, на його думку, тільки в «характері звучання» [6:4]. Слід зазначити однозначність у цьому питанні з боку інших відомих педагогів-методистів (В. Стеценко, Ю. Янкелевич), які більш докладно розкривають суть прийомів. З іншого боку, у роботах українських авторів недостатня увага приділяється самому процесу правильного засвоєння навички. Згідно з А. Лещинським, для успішного її розвитку потрібно керуватися двома критеріями – слуховим та м'язовим. У цьому й полягає важливість контакту пальця-посередника зі струною, оскільки «чиста» гра без контрольованого інтонаційного передслухання неможлива, а точність «взяття» звуку багато в чому залежить (особливо при великих дистанціях) від м'язової пам'яті. Думку про психологічну складову виконавського процесу автор почерпнув у піаніста В. Бардеса, який відзначає, зокрема, потребу внутрішньої настанови на «взяття» клавіші, а не «попадання» на неї [6:6]. Другим елементом, що приводить до м'язового запам'ятовування, є рухома система переходів (плече, передпліччя, кисть). У цій проблематиці багато провідних методистів минулого і сьогодення також дотримуються єдиної думки, завдяки чому такого роду висновки склали аксіоматику скрипкової педагогіки. Загалом для рекомендацій А. Лещинського характерне послідовне викладення інформації з цілісним представленням пов'язаного між собою матеріалу.

Закономірно, що вищезазначену манеру передавання знань відбивають і педагогічні принципи А. Лещинського. «Поступове формування долі музиканта, – пише О. Щелкановцева, – лежало в основі кожної його вказівки, кожного <...> прийому» [13:193]. Йдеться не про нудне повсякденне виконання зауважень педагога, а прищеплення і розвиток причинно-наслідкового бачення певних ситуацій, явищ. Своє вміння свідомо спостерігати дію резонансного ланцюжка та вправно оперувати його ланками маестро намагався виплекати й у вихованців. Не випадково викладач з кожним учнем працював за індивідуальною програмою. За словами його сучасників, він чудово розумів їхній поточний рівень, а тому і вимоги ставив відповідні – те, що поки дозволялося одному, було небажаним для іншого [13:192]. Характерна

для Адольфа Арнольдовича проникливість заявляла про себе і в безпомилковому знаходженні коріння недоліків у грі вихованців та рекомендаванні найпродуктивнішого способу їх виправлення [там само]. Якщо ж виявлялися деякі дискусійні моменти, то професор завжди терпляче обґрунтовував свою думку, переконував в її доцільності та ніколи, як свідчать його вихованці, не насаджував власних поглядів<sup>1</sup> [7:265; 12:27]. «Його дрібні та влучні зауваження, – зазначає П. Сиротін, – завжди неухильно підводили учня до більш досконалого виконання» [12:27]. Демократична атмосфера на заняттях А. Лещинського була нерозривно пов'язана з *творчим підходом* до навчання. Професор не мав звички виводити будь-яку інформацію в культ догми. Наприклад, він завжди пропонував студентам переписати його штрихи та аплікатуру до того чи іншого твору. Цей принцип ставив за мету, насамперед, полегшити роботу учня. Наставник, за словами А. Мельник, навіть при якісній реалізації своїх позначень міг у будь-який момент змінити їх на більш актуальні саме для цього скрипаля в певний період за конкретних обставин [7:265]. Педагог уникав шаблонності, тому професійно зростали не тільки вихованці, але й він сам. Як відмічає П. Сиротін, якому пощастило спостерігати за цим процесом, А. Лещинський розширював власне бачення композиторських задумів, змінював свій погляд на інтерпретаційні варіанти [12:27]. Проте, в одному професор був непохитний – противився будь-якому прояву несмаку у грі своїх учнів. Згідно з А. Мельник, точність авторського тексту була аксіомою в класі Адольфа Арнольдовича при загальній свободі у самовираженні [7:264]. Підкреслимо, що надання таких прав вихованцям не є синонімом всездозволеності, оскільки відповідальне ставлення до композиторської думки автоматично створює невидимі «кордони» у розгалуженій мережі потенційних виконавських версій. Необхідність пошуку індивідуального варіанту прочитання стимулює вихованця до творчого вирішення завдань і прищеплює самостійність, що є ключовими факторами для формування особистої школи. Така

---

<sup>1</sup> Для досягнення свідомого виправлення помилок майстер міг вказувати на останні опосередковано. Так, помітивши дрібну похибку у триманні смичка вихованкою, А. Лещинський звернув її увагу на фото Д. Ойстраха, зокрема на положення його пальців на тростині, чим домігся швидкої її нейтралізації [8:264].

позиція майстра стає підґрунтям, щоб сприймати клас А. Лещинського як колиску сузір'я високопрофесійних скрипалів – лауреатів міжнародних, всеукраїнських, республіканських конкурсів, більшість з яких зробили вдалу кар'єру за кордоном; педагогів вітчизняних ВНЗ, училищ, десятирічок; солістів, ансамблів, оркестрантів<sup>1</sup>. Важливу роль маестро зіграв і на життєвому шляху однієї зі своїх концертмейстерів – Е. Рабінович, яка вважала час роботи з професором «справжньою школою майстерності» [5:172].

Таким чином, функціонування особистої школи простежується у виконавській, науковій та педагогічній діяльності А. Лещинського. Творчий підхід сприяв постійній еволюції Адольфа Арнольдовича як музиканта, обумовлюючи розвиток його вчення та виховання неповторних скрипалів. Тим часом, вибудована система енергоінформаційного обміну дозволила А. Лещинському проявити себе і в царині композиції, зокрема у сфері перекладення. Цей вид аранжування дає змогу простежити специфічну дію школи скрипаля при роботі з «чужими» текстами, адже використання інших музичних інструментів означає видозміну, насамперед, тембрової, артикуляційної, динамічної складових, а також, нерідко, фактури обраного твору, що, у свою чергу, потребує від митця розуміння та вільного оперування ієрархічною структурою оригіналу, резонансним ланцюжком від ідеї до ігрових прийомів. Така робота є «ювелірною», оскільки музикант майстерно надає аутентичному резонансу нової форми. Обидва перекладення для скрипки з акомпанементом – чудові приклади окреслених процесів, зроблені на підґрунті фортепіанних творів В. Косенка – «Поєми-легенди» *op.* 12 № 1 (*e-moll*) та Етюд «Буре» (*A-dur*) з *op.* 19. Композиторська інтерпретація цих творів А. Лещинським найбільш чітко виявляється на тлі першоджерела.

«Поєма-легенда» занурює слухача у царину інтимної лірики. Збудженість, сум'яття, прагнення, надія – ремарка автора *con afflizione* – характерний для п'єси спектр почуттів. Психоемоційний неспокій досягається поєднанням різнобарвних артикуляційних прийомів, темб-

---

<sup>1</sup> Серед учнів назвемо: В. Градова, Е. Ідельчука, А. Маркова, А. Мельник, М. Могилевського, М. Пітельмана, В. Селицького, В. Ушкова, Г. Фейгіна, А. Холоденка, С. Штеймана та інших [11:11, 21, 33; 13:193].

рів, «хиткою» ритмікою (поліритмія) і самою трьох-п'ятичастинною формою п'єси, яка обумовлює повторність, зокрема, інтонаційних ритмоформул головної теми. Хвилеподібний рух мелодичної лінії постійно переривається паузами, пунктирними «зітханнями». Вітійоваті хроматичні ходи, звивиста динаміка та її постійне коливання усередині мотивів, фраз і речень посилюють ці внутрішні переживання<sup>1</sup>. Важливу роль у втіленні косенківської ідеї відіграє нестабільність гармонічної лінії. Дисонуючі співзвуччя вже на початку п'єси, постійні затримання, зменшені септакорди, відтермінування повноцінної тоніки (в основному вигляді з'являється тільки в останньому такті), загальна хроматизація фактурних голосів у взаємодії з іншими згаданими складовими музичної тканини дозволили автору повноцінно відтворити непостійність та мінливість внутрішнього світу.

А. Лещинський залишає оригінальний текст без змін, віддаючи основну мелодію скрипалю. Її матеріал загалом одноголосний, окрім кульмінаційної зони та декількох тактів до неї, де сольні висловлювання викладені октавами. Відсутність подвійних нот робить скрипковий голос «мобільним» для втілення постійних емоційних перемикань. З цих причин А. Лещинський зосередився на артикуляційній та тембровій палітрах партії соліста<sup>2</sup>. Він не просто «розфарбовує» скрипковий тон; його аплікатура та способи викладення служать головної думці композиції та беруть участь в її розвитку. Зокрема, маестро завжди зберігає темброву однорідність при грі не тільки мотивів, а й більш масштабних одиниць<sup>3</sup>. А. Лещинський використовує те чи інше місце на грифі, виходячи із загальної драматургії п'єси, у тому числі динамічної, через це, наприклад, струна *E* зустрічається тільки у кульмінаційній зоні та декількох тактах опісля. Між тим, проведення матеріалу

---

<sup>1</sup> Авторські позначення щодо цього досить стримані та відбивають драматургію твору, оскільки з'являються лише у важливих для загального розвитку композиції місцях.

<sup>2</sup> Автор зберігає всі косенківські ремарки, проте різні можливості звучання скрипки та фортепіано потребували від нього додаткового розмежування динамічних ліній для кожного з інструментів.

<sup>3</sup> Лише в одному випадку А. Лещинський виходить за межі струни *D*, для взяття  $g^2$  на *A*, однак таке рішення, навпаки, підкреслює інтонацію інтервальних стрибків; виключає недоцільний перехід та притаманну діапазону надмірну інтенсивність звучання.

в межах однієї струни не призводить до одноманітності висловлювання. Повторення інтонаційних ритмоформул, а з ними й ігрових ситуацій, утворюють неоднакові контексти, які автор майстерно розкриває, застосовуючи різні аплікатурні та штрихові рішення. З одного боку, маестро, комбінуючи *legato* – *détaché*, надає співу скрипки декламаційних рис. З іншого боку, зберігаючи єдність штрихового вираження, видозмінює забарвлення мелодії, уводячи позапозиційне положення лівої руки: уникає зайвих переходів; поєднує звуки на відстані півтону, не зміщуючи всю п'ять; використовує багато розтяжок<sup>1</sup>. Проте, незважаючи на детальність вказівок, А. Лещинський дає скрипалеві свободу для творчості. Зокрема, розтяжки можна замінити *portamento*, відкриваючи нові грані одних і тих самих інтонацій. Цікаве рішення харківського педагога бачиться в октавному фрагменті у кульмінації, який він рекомендує грати традиційною аплікатурою (1-4). На наш погляд, для вільного подолання зустрічних складнощів технологічного характеру (терції, стрибків, півтонових ходів у високих позиціях) доцільніше застосувати аплікатуру для фінгерованих октав (1-3). Втім, враховуючи професійний рівень транскриптора, окреслену ситуацію можна трактувати з двох ракурсів – виконавського та педагогічного. У першому випадку, запропонований спосіб може відбивати особисті вподобання А. Лещинського, адже він, як відомо, мав природну пристосованість апарату до гри. У другому – автор, позначаючи пальці тільки на перших двох інтервалах «проблемного» місця, дає можливість кожному підібрати аплікатуру індивідуально, адже подібні ситуації не типові для скрипкового викладення. Таким чином, А. Лещинський, творчо поєднуючи різні виразові засоби, «одягнув» мелодію В. Косенка у вишукане скрипкове «вбрання», надавши їй нових тембральних барв та артикуляційної вимови, не викривляючи ідеї композитора. Аналогічних принципів дотримується митець і при роботі з Етюдом «Буре», водночас опрацьовуючи не тільки художній аспект п'єси, а й інструктивний, трансформувавши піаністичні завдання дидактичного характеру для скрипаля.

---

<sup>1</sup> Залучає скрипаль і переходи одним пальцем на великі відстані, вносячи специфічну поривчатість у мелодію, яка у випадку недостатньої вправності скрипаля може перетворитись на істеричне *glissando*, що, у свою чергу, дозволяє усвідомити роль міфічного «ледь-ледь» у мистецтві.

«Буре» з фортепіанного циклу «11 етюдів у формі старовинних танців» *op.* 19 В. Косенка відбиває синтез різних традицій – української, російської та європейської. У ньому органічно поєднуються властивості барокового танцю (парний розмір – *alla breve*, швидкий темп – *Allegro*, «пружний загакт» в одну долю) та романтичного концертного етюду (розширена палітра піаністичних прийомів, збагачена мелодика та гармонічна мова). Крім того, масштабна композиція з перевагою першої/третьої частин (мажорне Буре) над середньою (мінорне Буре), тематичний та тональний (*A-dur* – *a-moll*) контраст між ними, авторська ремарка *da capo* свідчать про складену тричастинну форму п'єси. *Мажорне Буре (A-dur)* являє собою старовинну двочастинність, де перша частина є повтореним періодом типу розгортання, а друга – сукупністю п'яти розділів. Зазначене підкріплюється характерним викладом основної теми (ядро – розгортання), де звертає на себе увагу багатоскладовість її мотивів. Завдяки їхньому розвитку і породжується така об'ємна друга частина. Вона має секційну будову, яка відбиває традиційні для цієї одиниці форми відхід від основної тональності та розширення за рахунок секвенційного проведення в кожній із секцій певних мотивів, генетично пов'язаних із темою. *Мінорне Буре (a-moll)* також двочастинне, де кожний елемент є періодом повторної структури (у другому випадку – знак репризи). Контраст із мажорним Буре досягається завдяки українському колориту, елементам фольклору, народній ладовості<sup>1</sup>. Автор виводить на перший план кантилену, протяжність мелодії, її виразність. Саме тому повернення танцювального настрою (*da capo*), ніби замкнувши своєрідне «коло подорожі» за різними традиціями, спрямовує форму твору до своїх витоків, надаючи йому органічної цілісності.

А. Лещинський у перекладенні зберігає окреслені композиційно-драматургічні риси, хоча і з певним коригуванням. Перше, що слід відзначити, це природна трансформація фактури п'єси для інструментального ансамблю, де ролі «солістів» відіграють партії скрипки та правої руки піаніста, у той час як партія лівої руки останнього виконує функцію супроводу та гармонічної підтримки. Співвідношення цих «учасників»

---

<sup>1</sup> На це вказують, зокрема, риси фрігійського, дорійського ладів; подвійний тоніко-домінантовий органний пункт.



постійно змінюється протягом всього твору, насамперед, завдяки виваженому застосуванню різної артикуляції: А. Лещинський обирає той чи інший прийом для відтворення притаманної твору жанрової взаємодії. Так, зміна косенківських четвертних-*staccato* у ядрі теми на скрипкове *détaché*, добуте рухами смичка угору, дозволяє водночас досягти відокремленості кожного звука та уникнути зайвої скерцозності. Між тим, застосовуючи *staccato* на «пружних» затактах із двох восьмих під лігою, А. Лещинський втілює природну танцювальність Етюд. Подекуди автор регулює стилістичні барви партією рояля. Наприклад, залучаючи невластивий бароковій риторичній аметричний варіант комбінованого скрипкового штриха (*détaché – legato*), А. Лещинський вносить у фортепіанний голос низхідну лінію в басу на *staccato* (деяким звукам додає форшлаг). Легатні інтервальні перегукування на тонічному органному пункті (перша секція другого розділу) у партії скрипки транскриптор підтримує низхідними ходами акцентованих звуків септакордів у фортепіано<sup>1</sup>. Крім того, гра таких коротких ліг одночасно по двох струнах (мелодія – контрапункт) зменшує чіткість вимови, додаючи в музику елемент кантиленності. Щоб врівноважити нехарактерну для аутентичного звучання надмірну ліричність, скрипаль уводить на знайомих пружних затактах *staccato*<sup>2</sup>. Схожим чином автор обмежує вокальність скрипкового голосу у третій секції. Властива для неї структура «запитання–відповідь» наділена пісенністю, але завдяки коротким лігам, які відбивають мотивну будову фраз, і комбінованим штрихам А. Лещинський не тільки уникає зайвого розспіву в бароковій риторичній, але й сприяє більш виразному інтонуванню художнього тексту.

Не відходить скрипаль від ідеї композитора і при перекладенні мінорного Буре. Якщо другий період з чіткою прорисовкою усіх фактур-

---

<sup>1</sup> Такий характер висловлювання підкреслює поліфонічну взаємодію партій скрипки та фортепіано, відокремлює їх тембрально та артикуляційно. У цілому, окреслене співвідношення притаманне всьому подальшому матеріалу. У кульмінації А. Лещинський, на відміну від оригіналу, супроводжує основний голос, який «співає» в третій октаві скрипка, секвенційним ланцюжком сектакордів, чим повністю заповнює простір, що виникає між басом-педаллю та мелодією, посилюючи внутрішнє психоемоційне напруження.

<sup>2</sup> Таке рішення А. Лещинського підкреслює особливості старовинної двочастинності, оскільки штрихова палітра, а разом з нею артикуляція та структура мотивів, повністю збігається з початковим елементом ядра теми.

них голосів в оригіналі А. Лещинський практично залишає без змін, природно розподіляючи голоси між інструментами, то перший період, відмічений поліфонізацією фактури (двоголосся, виразний контрапункт, лінія баса), подає більш індивідуалізовано. Повторність цієї складової форми використовується не лише заради урізноманітнення викладу матеріалу, а й для драматургічного розвитку. Так, у першому випадку скрипка «співає» тільки мелодію, сховану в колористичних стрибках звуку *e* по регістрах у партії правої руки піаніста (партія лівої дублює в дециму матеріал соліста та виводить басову лінію). У другому проведенні рояль залишається без остінатної фігурації, яка доручається скрипці. Вишуканість тембрових виблисків у ній, дзвінків флажолетів підкреслює тендітність головної теми.

Вищезазначені характеристики скрипкового викладення передбачають низку інструктивних завдань, безпосередньо пов'язаних зі взаємодією романтичної та барокової риторики твору. Зокрема, інтонаційні мотиви ядра теми та «запитання–відповіді» у її розгортанні відсилають до аналогічних ігрових ситуацій в «Буре» Й. С. Баха зі скрипкової партити *h-moll*. У бахівському танці затакт грається *staccato* та нерідко зіставляється з різними штрихами, у тому числі й *détaché*. Повторність та трансформація цих моделей також є проявом інструктивності. У другому розділі мажорного Буре автор розміщує тему на двох нижніх струнах у п'ятій та шостій, а потім у четвертій позиціях. Таке віртуозне, властиве скоріше творам скрипалів-романтиків, положення лівої руки поєднується з бароковою штриховою парою *staccato – détaché*, у чому і виявляється цілісне бачення А. Лещинським композиції В. Косенка: поєднуючи розподілені в руках виконавця елементи різних традицій, харківський маестро відбиває аналогічний синтезуючий тип оригінальної фортепіанної фактури, тобто реалізує задум автора в іншій площині.

Технічні складнощі, які висуває А. Лещинський у мінорному Буре, навпаки, пов'язані з кантіленою. Так, у першій частині, зокрема у фігурації, виконавець має непомітно змінювати струни та виокремлювати схований головний голос. У другому розділі для збереження єдиного тембру висловлення А. Лещинський залучає *позапозиційність* (згадаємо методичні рекомендації). Запропонована музикантом аплі-

катура дозволяє виразно «проспівати» контрастні низхідні та висхідні ходи, а прийом *portamento*, який мається на увазі при переходах одним пальцем, відтворює властиві людському голосу якості. Крім того, цей стан лівої руки заявляє про себе і в моторних фрагментах крайніх частин Етюду та дає можливість уникати зайвих призвуків при переходах. Таким чином, інструктивність, яку А. Лещинський вміло розподілив по всьому твору, безпосередньо залежить від художнього змісту «Буре», що утворює причинно-наслідкові зв'язки між музичним образом та інструментами для його реалізації, вибудовуючи «резонансний ланцюжок»<sup>1</sup>.

Отже, незважаючи на різну виконавську специфіку фортепіано та скрипки, А. Лещинський майстерно втілює задум В. Косенка в інших умовах. Він запропонував нове прочитання Етюду «Буре», зберігаючи оригінальні складові п'єси (жанр, стилістика, фактура, тональний план, артикуляційні аспекти, дидактичні завдання) та використовуючи власні методи для їхньої реалізації.

**Висновки і перспективи.** Функціонування особистої школи відкриває музиканту шлях до різновекторної творчої реалізації, що підтверджується багатогранною практикою А. Лещинського. Вміння вільно оперувати резонансними ланцюжками дозволяло скрипалю створювати переконливі інтерпретації, дієві методичні рекомендації, розкривати потенціал талановитих учнів, майстерно оперувати всіма складовими композиції та втілювати її у нових інструментальних умовах. Між тим, можливості школи як творчої системи енергоінформаційного обміну можуть проявлятися і в якійсь одній спеціалізації, що відкриває нові перспективи при дослідженні практики митців ми-

---

<sup>1</sup> Разом з тим, деякі, здавалося б, не варті уваги деталі в перекладенні харківського майстра, немов «вишенька на торті», доповнюють творче ставлення скрипаля до роботи і відбивають його особисті риси як виконавця. Наприклад, залучена А. Лещинським мелізматика в обох партіях вносить своєрідну чарівність у танцювальну фактуру твору. Крім того, єдиний в Етюдї форшлаг у діапазоні децими у скрипки, який ввів маестро, потребує неабиякої вправності, беручи до уваги швидкість темпу. Рекомендована автором, проте не властива цьому інтервалу апплікатура (1-3), передбачає або перехід із можливим небажаним призвук, або пріоритетну, але дуже сильну розтяжку пальців. Наведені відомості якнайліпше дозволяють оцінити рівень А. Лещинського-скрипаля. Подібні нюанси не викривляють авторський задум, а, навпаки, підкреслюють, додаючи до нього колорит скрипкового шарму.

нулого та сьогодення; осмисленні їхніх *цілей, мотивації та методів*, наприклад, у роботі з учнями. Особиста школа не тільки забезпечує безперервну еволюцію музиканта, але й здійснює потужний вплив на розвиток музичного мистецтва в локальному, національному та світовому масштабах.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бородин А. Б. О структуре понятия «фортепианная школа». *Вестник Башкирского университета*. 2007. № 1. С. 187–190. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/o-strukture-ponyatiya-fortepeinnaya-shkola> (дата звернення: 03.12.2018).
2. Виноградова Е. С. Системный подход как метод исследования фортепианной школы в музыкальном исполнительском искусстве. *Вестник КазГУКИ*. 2016. №. 2. С. 102–105. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/sistemnyy-podhod-kak-metod-issledovaniya-fortepeinnoy-shkoly-v-muzykalnom-ispolnitelskom-iskusstve> (дата звернення: 03.12.2018).
3. Гилельс Э. Скрипача А. А. Лещинского я знаю... : [характеристика]. [Харьков], 1961. 1 с. Из архива А. А. Лещинского.
4. Гольдфельд В. Лещинский А. А. отличный скрипач... : [характеристика]. [Харьков, 1941]. 1 с. Из архива А. А. Лещинского.
5. Жигайлова В. Мое счастье – это рояль и музыка, которой я живу (К 70-летию Э. А. Рабинович). *Южно-Российский музыкальный альманах* : 2007. Ростов н/Д., 2008. С. 170–173.
6. К вопросу о развитии техники левой руки скрипача : метод. рек. / авт.-сост. Лещинский А. А. ; Харьк. ин-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков : ХИИ, 1982. 18 с.
7. Кучеренко С. І. Шляхи становлення та розвитку української скрипкової школи : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2018. 276 с.
8. Лещинский А. А. Автобиография. [Харьков], 1961. 3 с. Из архива А. А. Лещинского.
9. Лещинский А. А. Трудовая книжка. Харьков, 1939. [37] с. Из архива А. А. Лещинского.
10. Симонов П. В. О двух разновидностях неосознаваемого психического: под- и сверхсознании. *Бессознательное : Природа. Функции. Методы исследования* : [в 4 т.] / Под общей ред. А. С. Прангишвили и др. Тбилиси, 1985. Т. 4. С. 149–159.
11. Сиротин И. В. О том, что вспомнилось... . Москва, [2017]. 84 с.

12. Сиротин П. И. Об А. А. Лещинском. *Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури* : наук.-метод. зб. / за заг. ред. проф. В. М. Алтухова. Харьков, 2013. С. 27.
13. Щелкановцева О. М. Пам'яті Адольфа Лещинського. Творчий шлях тривалістю в житті. *Часопис*. 2010. № 2 (7). С. 187–195.

## REFERENCES

1. Borodin, A. (2007). O strukture ponyatiya “fortepiannaya shkola” [About structure of the concept “piano school”]. *Vestnik Bashkirskogo Universiteta [Bulletin of Bashkir University]*, (1), pp. 187–190. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/v/o-strukture-ponyatiya-fortepiannaya-shkola> [Accessed 03 December. 2018]. [in Russian].
2. Vinogradova, E. (2016). Sistemnyy podkhod kak metod issledovaniya fortepiannoy shkoly v muzykalnom ispolnitelskom iskusstve [System approach as the method of research of piano school in musical performing art]. *Vestnik KazGU-KI [Kazan State University of Culture and Arts]*, (2), pp. 102–105. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/v/sistemnyy-podhod-kak-metod-issledovaniya-fortepiannoy-shkoly-v-muzykalnom-ispolnitelskom-iskusstve> [Accessed 03 December. 2018]. [in Russian].
3. Gilels, E. (1961). *Skripacha A. A. Leschinskogo ya znayu...* [I know violinist A. A. Leshchynsky...]. [Manuscript] The archive of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv. [in Russian].
4. Goldfeld, V. (1941). *Leschinskiy A. A. otlichniy skripach...* [Leshchynsky A. A. is a great violinist...]. [Manuscript] The archive of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv. [in Russian].
5. Zhigailova, V. (2007). Moe schaste – eto royal i muzyka, kotoroy ya zhivu (K 70-letiyu E. A. Rabinovich) [My happiness is piano and music I live for... (to the 70th anniversary of E. A. Rabinovich)]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzyikalnyiye almanah 2007 [South-Russian musical anthology 2007]*, pp. 170–173. [in Russian].
6. Leshchynsky, A. (1982). *K voprosu o razvitiye tehniky levoy ruki skripacha* [On the development of the violinist's left hand technique]. Kharkiv: Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, 18 p. [in Russian].
7. Kucherenko, S. (2018). *Shlyaxy` stanovlennya ta rozvy`tku ukrayins`koyi skry`pkovoyi shkoly`* [Ways of the formation and development of the Ukrainian violin school]. Ph. D. Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. [in Ukrainian].
8. Leshchynsky, A. (1961). *Avtobiografiya* [The Autobiography]. [Manuscript] The archive of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv. [in Russian].

9. Leshchynsky, A. (1939). *Trudovaya knizhka* [The Employment history]. [Manuscript] The archive of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv. [in Russian].
10. Simonov, P. (1985). O dvuh raznovidnostyakh neosoznavaemogo psihicheskogo: pod- i sverhsoznanii [Two Different Types of Unconscious Psychic Phenomena: Sub- and supra-consciousness]. *Bessoznatelnoe : Priroda. Funktsii. Metody issledovaniya* [The Unconscious: Nature. Functions. Methods of Study], 4, pp. 149–159. [in Russian].
11. Sirotnin, I. (2017). *O tom, chto vspomnilos...* [What was remembered...]. Moscow, 84 p. [in Russian].
12. Sirotnin, P. (2013). Ob A. A. Leshchynskom [About A. A. Leshchynsky]. *Formuvannya Tvorchoji Osobystosti v Informacijnomu Prostori Suchasnoji Kuljturny* [Formation of creative personality in the information space of modern culture], pp. 27. [in Russian].
13. Shhelkanovceva, O. (2010). Pam'jati Adolfa Leshchynskogo. Tvorchyj shljakh tryvalistju v zhyttja [In memory of Adolf Leshchynsky. Creative way in life expectancy]. *Chasopys* [Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], (2), pp. 187–195. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 04.01.2019 р.

УДК 780.643.1:780.616.432]:781.68.071.1

ORCID 0000-0002-7159-7399

**Владимир Метлушко**

*Краснодарский государственный институт культуры*

**ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ  
ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПАРТИЙ В «ЧЕТЫРЁХ  
ПЬЕСАХ ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО»  
ОР. 5 А. БЕРГА**

**Метлушко В. А. Особенности интерпретации инструментальных партий в «Четырёх пьесах для кларнета и фортепиано» ор. 5 А. Берга.** Рассмотрены *Четыре пьесы для кларнета и фортепиано ор. 5 А. Берга* – композитора, творчество которого связано с развитием новой музыки прошлого века. Раскрываются используемые в пьесах новые приёмы и способы звукоизвлечения, темброво-фонические возможности кларнета и фортепиано. Выявляются принципы фразировки и артикуляции, динамический рельеф каждой из пьес, авторские тем-