

*Владислав Провотарь,  
Серафима Ушакова*

## ТРИ ПЬЕСЫ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО ОР. 51-BIS М. Ф. ГНЕСИНА: СТИЛЬ, ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

---

Среди редко исполняемых авторов XX века выделяется имя отечественного композитора, педагога и общественного деятеля Михаила Фабиановича Гнесина (1883–1957). В настоящий момент наследие выдающегося музыканта начинают открывать заново, интерес к его творчеству возрождается, о чем свидетельствуют работы последних лет. Среди них назовем исследования М. А. Карачевской (2011) [3], Г. С. Сычевой (2013) [6], С. В. Аникиенко (2017) [1], О. И. Кожуриной (2021) [4], А. Б. Турбинцевой (2021) [7]<sup>1</sup>.

Думается, что исполнители XXI столетия должны сыграть заметную роль в возрождении музыки М. Ф. Гнесина на российской и мировой сцене, распространении ее в медиапространстве, в привлечении внимания исследователей к сочинениям композитора.

\* \* \*

С конца 1935 года деятели культуры Советского Союза были привлечены к подготовке празднования 100-летия со дня смерти А. С. Пушкина. С целью проведения масштабных торжеств 16 декабря 1935 года ЦИК СССР принимает постановление об учреждении Всесоюзного Пушкинского комитета, возглавляющего активную работу в различных сферах культуры и искусства: готовятся издания, в том числе и полное собрание сочинений писателя, театральные постановки, киноленты, радиоспектакли. К созданию музыкальных произведений привлекаются отечественные композиторы.

Приведем несколько примеров работ современников М. Ф. Гнесина. Коллега Михаила Фабиановича по Ленинградской консерватории М. О. Штейнберг<sup>2</sup> в 1937 году завершил Кантату памяти А. С. Пушкина, а Д. Д. Шостакович написал Четыре романса на слова А. С. Пушкина для баса и фортепиано ор. 46

(«Возрождение», «Юношу, горько рыдая...», «Предчувствие», «Стансы»). Б. В. Асафьев завершил к февралю 1937 музыку к «Маленьким трагедиям» (режиссер С. Э. Радлов).

С. С. Прокофьев создает в 1936 году ряд крупных партитур: музыку к кинофильму «Пиковая дама» (режиссер М. И. Ромм), музыку к театральным постановкам «Бориса Годунова» (режиссер Вс.Э. Мейерхольд), «Евгения Онегина» (режиссер А. Я. Таиров). К сожалению, ни один из замыслов не был воплощен в 1937 году.

Обратился к Пушкину и Михаил Фабианович. В 1936 году композитор создал Две песни Лауры ко второй сцене «Каменного гостя» для голоса (сопрано) и фортепиано. Первая песня написана на текст стихотворения «Я здесь, Инезилья», вторая, «Любовная песнь Лауры», исполняется на слог «*la*». Спустя три года композитор вернулся к музыке песен и представил виолончельную версию данного опуса, добавив в качестве второй части портрет Донны Анны. Портреты Дона Жуана и Лауры были расположены по краям цикла.

В сохранившихся рукописях Михаила Фабиановича в РГАЛИ есть наброски еще одной части виолончельной транскрипции, которая представляет собой портрет Статуи Командора<sup>3</sup>. Композитор зафиксировал лишь три такта, остановившись на четвертом. Остался незавершенным и замысел портрета Донны Анны, решенного как трио «для голоса в сопровождении виолончели и фортепиано». Об этом свидетельствуют три листа рукописи, усеянные многочисленными правками, в том числе зачеркнутыми музыкальными фрагментами. Думается, автор хотел соединить первоначальное тембровое изложение с новым инструментальным решением, однако по неизвестным причинам Михаил Фабианович оставил эту идею.

Таким образом, Три пьесы для виолончели и фортепиано op 51-bis — не только программный опус по сочинению А. С. Пушкина, но и плод почти что трехлетних размышлений композитора (с 1936 по 1939) над различными замыслами, получивший, безусловно, блистательное по форме, мелодическому языку и гармоническим краскам воплощение в камерно-инструментальной версии.

\* \* \*

Стоит, однако, задуматься: почему вокальный цикл, предназначенный для сопрано, автор перекладывает для виолончели, а, например, не для скрипки? Ответ на этот вопрос частично содержится в посвящении op. 51-bis.

М. Ф. Гнесин посвятил Три пьесы для виолончели и фортепиано выдающемуся виолончелисту и педагогу Александру Яковлевичу Штримеру (1888–1961) и его супруге, пианистке Анне Михайловне (1889–1968). Дружеские контакты Гнесина и Штримера берут начало еще в Ростове-на-Дону<sup>4</sup>; в годы обучения в Петербургской консерватории они укрепляются и перерастают в многолетнюю дружбу и профессиональное сотрудничество (все трое — ее выпускники). Общеизвестно, когда дружба связывает композитора и музы-

канта-исполнителя, такой союз неизменно будет инициировать новые опусы, написанные в расчете на определенные исполнительские силы<sup>5</sup>. На протяжении всей жизни А. Я. Штример играл сочинения друга-композитора. Последний, например, считал исполнение фортепианного квинтета «Реквием» памяти Н. А. Римского-Корсакова при участии своего друга в 1928 году в Ленинграде<sup>6</sup> лучшим, а в 1943 году в Ташкенте Александр Яковлевич исполнил партию виолончели на премьере Трио «Памяти наших погибших детей»<sup>7</sup>.

Однако любовь к тембру виолончели, интерес к ее богатым тембровым краскам появился у Михаила Фабиановича в самом начале его композиторского пути. Неслучайно первым камерно-инструментальным опусом стала Соната-баллада ор. 7 для виолончели и фортепиано (1909), премьеру в России представили А. И. Зилоти и П. Казальс в 1910 году. Это же сочинение стало одним из первых, прозвучавших в Европе в 1911 году во время поездки композитора в Лейпциг (исполнители Ю. Кленгель и Ю. Крейцер). Виолончель является неизменным участником практически всех камерно-инструментальных сочинений М. Ф. Гнесина. Помимо вышеупомянутых назовем народные песни Азербайджана ор. 45 для струнного квартета; секстет «Адыгея» ор. 48 для скрипки, альты, виолончели, валторны, кларнета и фортепиано; фортепианное трио «Элегия-пастораль» памяти поэта О. Шварцмана ор. 57; фортепианный квартет «Соната-фантазия» ор. 64; Тему с вариациями ор. 67 для виолончели и фортепиано.

Подчеркнем, что в связи с новым тембровым решением композитор транспонировал первый номер цикла «Я здесь, Инезилья» на кварту вниз (D–A), дабы солист мог раскрыть всю палитру своих колористических возможностей в естественном для него диапазоне<sup>8</sup>.

\* \* \*

Трехчастный цикл по концепции приближается к инструментальной сонате. Соответственно программным названиям в каждой из частей представлен один из героев пьесы «Каменный гость»: в первой части — Дон Жуан, во второй — Донна Анна, в третьей — Лаура. Программа трактована обобщенно, без точного соответствия тексту А. С. Пушкина. Герои воплощены в миниатюрных сценках, каждый в типичной для него ситуации: Дон Жуан исполняет серенаду, Донна Анна изображена сдержанным танцем-шестьюем (стоит вспомнить, что Дон Жуан впервые видит ее на кладбище, она навещает могилу убитого возлюбленного), Лаура запечатлена в очаровательной песне танцевального характера, которую она напевает без слов.

Интересно, что в первоначальном вокальном варианте серенаду Дон Жуана исполняла Лаура, как это было во второй сцене пушкинского текста: красавица-актриса Лаура развлекает гостей полюбившейся ей песней. В инструментальной версии эта идея не отражена.

Части цикла соотносятся по принципу контраста, однако портреты не противопоставляются, а органично дополняют друг друга благодаря программно-

му контексту, единству жанровой и ладовой логики. Все части опираются на традиционные жанры испанской музыки: крайние пьесы включают элементы фанданго, в середине находится медленный томный танец, сочетающий черты сарабанды и хабанеры. В гармонии каждой части композитор использует доминантовый лад, столь характерный для народной музыки Испании, с тональными центрами А (I часть), G (II часть), H (III часть).

Аналогия с классическим сонатным циклом возникает благодаря трехчастной структуре с соответствующей образной составляющей, где первая часть — энергичный зачин в умеренном или быстром темпе, вторая — медленное лирическое адажио, третья — танцевальный праздничный финал, нередко стремительный. Однако настоящий опус вовсе не является сонатой, а лишь отчасти ее напоминает, здесь нет сонатных форм, длительного становления образов, масштабности. Это своего рода зарисовки с натуры, эскизы, яркие, обольстительные, но мимолетные, лаконичные. Однако с сонатой настоящий цикл роднит единство частей, которое не является необходимым условием в сюите или цикле разнохарактерных пьес.

Каждая часть написана в простой трехчастной форме с серединой развивающегося типа, в заключении каждой части композитор дает точную репризу.

Первая часть, *Andantino*, открывается небольшим вступлением, задающим тон серенаде (пример 1). В фортепианной партии воспроизводится характерная для гитарного сопровождения аккордовая фактура с параллелизмами чистых октав, квинт и кварт. Гармоническую терпкость придают подчеркнутые сильной долей аккорды II пониженной *неаполитанской* ступени, являющейся неотъемлемой частью доминантового лада. В партии левой руки появляется изящный подголосок (2–3 тт.), подготавливающий вступление темы и имитирующий прием *pizzicato* на струнных щипковых инструментах.

Виолончель экспонирует основную тему — капризную, изысканную, одновременно и ласковую, и игривую. Игривость создается благодаря неожиданным широким скачкам в начале и конце фраз. При этом капризная мелодическая линия уравновешена благородной симметрией: нисходящей септима  $a-h$  в первой фразе отвечает восходящая септима во второй ( $h-a$ ), нисходящая секста  $b-d$  дополняется утверждающей восходящей квартой  $b-es$  (пример 1а). Скачки сочетаются с неторопливым поступенным восходящим и нисходящим движением восьмыми, украшенными парными шестнадцатыми и пунктиром.

Развитие образа отражено в смене характера движения и темпа в среднем разделе<sup>9</sup>, чередовании разных типов фактуры и переходе к различным тональным центрам. Так, например, в партии фортепиано появляются аккорды *arpeggiato*, которые далее сочетаются с гармонической фигурацией.

Реприза без изменений воспроизводит главную тему, окончание которой изменено — виолончель дублирует изящный подголосок партии фортепиано, сначала *arco*, а затем и *pizzicato*, гитарный вариант которого вначале имитировал рояль.

Пример 1. М. Ф. Гнесин. Три пьесы (Мелодии-характеристики к «Каменному гостю» А. С. Пушкина) для виолончели и фортепиано ор. 51-bis. I часть. Дон Жуан (Серенада)

**Andantino**

Пример 1а

М. Ф. Гнесин. Три пьесы (Мелодии-характеристики к «Каменному гостю» А. С. Пушкина) для виолончели и фортепиано ор. 51-bis. I часть. Дон Жуан (Серенада), партия виолончели

**Andantino *v***

Во второй части запечатлен портрет Донны Анны (*Largamente* в доминантовом ладу G, пример 2), скорбящей красавицы в процессе неторопливого трехдольного танца-шествья в характере сарабанды. Однако образ не так однозначен. Если обратить внимание на сопровождение главной темы, в начале среднего раздела и в репризе, то можно заменить остигатную ритмоформулу хабанеры с типичным восходящим движением аккордовых звуков в басу от тоники к доминанте и последующим возвращением к тонике через скачок. Характерная особенность хабанеры решена не в двухдольном, а трехдольном метре, также острый пунктир на сильной доле заменен на равномерное дробление восьмыми.

## Пример 2

М. Ф. Гнесин. Три пьесы (Мелодии-характеристики к «Каменному гостю» А. С. Пушкина) для виолончели и фортепиано op 51-bis. II часть. Донна Анна

**Largamente**

The musical score is presented in three systems. Each system contains a cello part (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The tempo is marked "Largamente". The piano part features a steady accompaniment with chords and moving lines. The cello part has melodic lines with some grace notes and slurs. Dynamics include "p" (piano) and "con sord." (con sordina).

Остатное сопровождение дополняется витиеватой, выразительной мелодической линией, украшенной в концах мотивов и фраз типичными для испанских танцев форшлагами, опеваниями (т. б), нисходящим поступенным движением.

Мелодическое движение достаточно разнообразно, помимо украшений тема включает в себя широкие интервальные ходы, движение по аккордам, яркие кульминации. В тембре виолончели это звучит достаточно напряженно, выразительно благодаря регистровым краскам. Тембр виолончели, приглушенный сурдиной, более мягкий и нежный, напоминает таинственный образ Донны Анны, покрытый вуалью. Таким образом, подразумевающая скорбь и сдержанность сарабанда выступает в синтезе со страстной хабанерой: таинственная обворожительная незнакомка, тоскующая по усопшему мужу, пленит Дона Жуана буквально с первого взгляда.

Сдержанная страстность приводит к ярким кульминациям лирического образа в среднем разделе (тт. 20–21, 28–29), нагнетание создается благодаря наполнению фактуры новыми элементами, расширению диапазона в партии

фортепиано; появляются взволнованные тремоло тридцать вторых, форшлаги, также на мерное движение баса четвертями наслаиваются трепещущие триоли в верхнем регистре. Волнение середины захватывает репризу, хотя она полностью сохраняет свой тематический и структурный облик, но в фактуре остается подголосок в триольном ритме в верхнем регистре, а также добавляются *arpeggiato* широкого диапазона.

Портрет Лауры, *Allegretto moderato* (пример 3), — самая лаконичная и подвижная из всех частей. Перед нами еще один вариант фанданго в размере 9/8 с гитарным сопровождением. Аккордовое сопровождение достаточно красочно, так как совмещает два типа изложения аккордов: в партии левой руки они представлены в гармонической фигурации, в правой — в ритмической, оба варианта имитируют сухой отрывистый щипок испанской гитары.

К остинатному сопровождению вновь добавляется изящная арабеска виолончели, в ней присутствуют типичные острые пунктиры, форшлаги, опевания тонов, неожиданные квартовые и октавные скачки.

Пример 3

М. Ф. Гнесин. Три пьесы (Мелодии-характеристики к «Каменному гостю» А. С. Пушкина) для виолончели и фортепиано ор 51-bis. III часть. Лаура

**Allegretto moderato**

The image displays a musical score for the piece 'Laura' by M. F. Gnesin. It is written for Violin and Piano. The score is in 9/8 time and consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a melodic line in the violin and a rhythmic accompaniment in the piano. The second system continues the melodic and accompanimental lines. The tempo is marked 'Allegretto moderato' and the dynamics are marked 'mf'.

Напомним, в вокальном варианте сочинения М. Гнесина Лаура поет без слов, важен не текст, а выразительность мелодической линии: Лаура прекрасна и капризна, она красуется, кокетничает, гости кричат ей «*Brava!*», можно предположить, что исполнительница сопровождает пение танцевальными движениями, ведь эта песня написана в характере танца!

Тема звучит дважды (этого не было в вокальном варианте), без изменений повторяется в репризе. Лаконичная середина составляет всего пять тактов, однако она не лишена контрастов. Остинатную фактуру нарушают энергичные синкопы, широкие *arpeggiato* кварто-квинтовых аккордовых построений.

\* \* \*

Наличие в опусе литературной программы значительно облегчает исполнителю поиск образов, адекватных композиторской идее.

Композитор воплощает колорит Испании через жанровую составляющую, ладогармонический язык и мелодику. В центре внимания оказываются две сферы: лирическая и танцевальная, которые должны быть представлены ярко и выразительно.

На протяжении цикла композитор демонстрирует разные грани лирики. В первой части необходимо стремиться к созданию обольстительной серенады, вспомнив пение Дон Жуана под окном прекрасной дамы, которое вызывает в ней любовные чувства. Серенада исполняется нежно, искренно, в среднем разделе более страстно, с оттенком мольбы.

Стоит учитывать элемент игривости; все штриховые требования, чередование *legato*, *non legato* и *staccato* выполнять максимально точно и как бы проговаривая. Легкость, отточенность скачков поспособствует ловкости, своеобразной лукавости образа. Важно следить за выразительностью всех динамических и темповых оттенков, не стараться избегать открытого звука и мощного *forte*: главная тема исполняется на протяжении части *piano*, только в середине появится *forte* (лишь дважды и ненадолго).

Подчеркнем, что на протяжении всех частей пианист не должен забывать о гитарной первооснове аккомпанемента, более сухой и приглушенной звучности, а виолончелист — стремиться к вокальному характеру исполнения, ясной артикуляции. Солист должен играть так, будто каждая фраза произносится, проговаривается.

Здесь уместно отметить, что М. Ф. Гнесин был создателем *теории музыкального чтения* [7], согласно которой литературные тексты нужно произносить распевно, имея в виду законы музыкального метроритма, интонирования, штрихов и пр. Теория оказала значительное влияние на вокальное творчество композитора, в сфере которой он подчеркивал значимость пропеваемого слова, отчетливую артикуляцию, большую долю декламационности при исполнении. Поэтому виолончелисту рекомендуется помнить не только о вокальной природе своей партии, но и о ясной артикуляции каждого мотива, каждой фразы. Для первой части необходимо знать слова стихотворения «Я здесь, Инезилья», по возможности расставляя акценты и ударения согласно тексту.

Образная сущность второй части, объединяющей лирику и танцевальность, строится на контрасте и противопоставлении партий фортепиано и виолончели. Желательно добиться особого звучания сарабанды: строгого,



но нежного, сдержанного, наполненного потаенной страстностью. Пианисту рекомендуется подчеркивать чеканность ритмических формул, несколько строгих, суровых. На них накладывается выразительная, свободная в ритмическом отношении мелодия виолончели. В середине второй части в партию фортепиано проникают тремоло, витиеватые мелодические подголоски, здесь можно дать волю чувствам. Далее в репризе виолончелист должен снять сурдину и играть открытым звуком. Можно представить, будто Донна Анна снимает вуаль, и, таким образом, скрытая страсть становится явной.

Третья часть, портрет Лауры, исполняется легко, максимально точно по соблюдению штрихов, оттенков и темповых обозначений. Портрет Лауры, с одной стороны, противопоставлен образу Донны Анны, а с другой — отмечен преемственностью танцевальной природе партии Дон Жуана. Темп значительно ускоряется, сдержанную страсть сменяет искрящееся веселье, энергия жизненной силы.

Виолончелисту рекомендуется достаточно выразительно показать контраст коротких, энергичных длительностей, стремительных опеваний, пассажей и длинных, певучих звуков в конце крупных построений; играть одновременно и непринужденно, будто бы «напевая», и очень цепко, артикулируя каждый штрих, ясно и графично, но без нарочитости. Помимо метроритмической точности, легкости штриха, соответствующих гитарным наигрышам, пианист должен выразительно показать контраст главного токкатного раздела и синкопированного среднего.

Во всех частях стоит внимательно следить за темповыми изменениями, которые выписывает автор. Сдвиг темпа происходит на границе первой части и середины, в кульминационных частях средних разделов следует *accelerando*, а в репризе возвращается первоначальное темповое движение. В связи с танцевальной основой частей крайне важно метрически точно исполнять экспозиционные и заключительные разделы, чтобы подчеркнуть особую энергию, горделивость испанских танцев, поскольку они могут утратить соответствующий характер и колорит.

По меткому наблюдению выдающегося отечественного музыканта и педагога Адольфа Давидовича Готлиба, заведовавшего кафедрой камерного ансамбля, квартета и концертмейстерской подготовки в РАМ имени Гнесиных с момента основания кафедры и до своей кончины (1954–1973), *«Совместная игра отличается от сольной прежде всего тем, что и общий план и все детали интерпретации являются плодом раздумий и творческой фантазии не одного, а нескольких исполнителей и реализуются они их объединенными усилиями. <... > Создание общего плана интерпретации, художественного образа произведения в целом — процесс в высшей степени индивидуальный и почти неподдающийся фиксации и наблюдению»* [2, 3–4]. Поэтому напомним, что создание настоящего ансамбля требует не только серьезной индивидуальной работы, но и главного умения — слушать и слышать друг друга: *«Созидательная атмосфера камерного музицирования возникает при наличии у музыкантов некоторых особых качеств. Пытаясь определить эти характерные, специфические*

*ансамблевые исполнительские качества, вспомним об отличии талантливого рассказчика от талантливого собеседника. Для первого главным будет искусство говорить, для второго не менее важно — искусство слушать» [2, 5].*

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Аникиенко С. В.* Михаил Фабианович Гнесин в Екатеринодаре: сквозь призму времени. — Краснодар: ИП Вольная Н. Н., 2017. — 196 с.
2. *Готлиб А. Д.* Основы ансамблевой техники. — Москва: Музыка, 1971. — 94 с.
3. *Карачевская М. А.* М. Ф. Гнесин. Особенности стиля на примере вокального творчества: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2011. — 336 с.
4. *Кожурина О. И.* О некоторых особенностях камерно-инструментального творчества М. Ф. Гнесина // Евразийский научный журнал. — 2021. — № 2. — С. 29–38.
5. *Пушкин А. С.* Маленькие трагедии. — Москва: Центр книги Рудомино, 2019. — 80 с.
6. *Сычева Г. С.* Просветительство в композиторской, общественной, научно-педагогической и публицистической деятельности Михаила Гнесина: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — Ростов-на-Дону, 2013. — 354 с.
7. *Турбинцева А. Б.* О методе «музыкального чтения» М. Ф. Гнесина // Художественное образование и наука. — 2021. — № 3 (28). — С. 148–157.

## REFERENCES

1. *Anikienko S. V.* Mihail Fabianovich Gnesin v Ekaterinodare: skvoz' prizmu vremeni [Mikhail Fabianovich Gnesin in Yekaterinodar: through the prism of time]. Krasnodar: IP Vol'naja N. N., 2017. 196 p.
2. *Gotlib A. D.* Osnovy ansamblevoj tehniki [Fundamentals of ensemble technique]. Moscow: Muzyka, 1971. 94 p.
3. *Karachevskaja M. A.* M. F. Gnesin. Osobennosti stilja na primere vokal'nogo tvorcestva [M. F. Gnesin. Features of the style on the example of vocal creativity]. Diss. Cand. Sc. (Art Criticism). Moscow, 2011. 336 p.
4. *Kozhurina O. I.* O nekotoryh osobennostjakh kamerno-instrumental'nogo tvorcestva M. F. Gnesina [On some features of chamber and instrumental creativity of M. F. Gnesin]. Evrazijskij nauchnyj zhurnal [Eurasian Scientific Journal]. 2021. № 2. P. 29–38.
5. *Pushkin A. S.* Malen'kie tragedii [Small tragedies]. Moscow: Centr knigi Rudomino, 2019. 80 p.
6. *Sycheva G. S.* Prosvetitel'stvo v kompozitorskoj, obshhestvennoj, nauchno-pedagogicheskoj i publicisticheskoj dejatel'nosti Mihaila Gnesina [Enlightenment in the compositional, social, scientific, pedagogical and journalistic activities of Mikhail Gnesin]. Diss. Cand. Sc. (Art Criticism). Rostov-on-Don, 2013. 354 p.
7. *Turbinceva A. B.* O metode «muzykal'nogo chtenija» M. F. Gnesina [On the method of «musical reading» by M. F. Gnesin]. Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Art education and science]. 2021. № 3 (28). P. 148–157.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 При жизни о Михаиле Фабиановиче Гнесине писали коллеги и друзья, критики, ученики, например, Н. Д. Кашкин, Б. В. Асафьев, Н. Я. Мясковский, И. Я. Рыжкин, Ю. Г. Крейн. Небольшие очерки о творчестве М. Ф. Гнесина создавались для учебников по истории русской музыки (Ю. В. Келдыш).

- <sup>2</sup> Отметим, что 2023 год является юбилейным и для М. О. Штейнберга: 22 июня (4 июля по старому стилю) исполняется 140 лет со дня рождения Максимилиана Осеевича.
- <sup>3</sup> РГАЛИ, Фонд № 2954, Опись № 1, Ед. хр. 23.
- <sup>4</sup> Как и М. Ф. Гнесин, А. Я. Штример родом из Ростова-на-Дону. Интересно, что после окончания Петербургской консерватории оба музыканта некоторое время работали в родном городе, а затем вернулись в Петербург, начали свою преподавательскую деятельность в *alma mater*. Штример до конца дней работал в родном вузе, Гнесин, как известно, позднее переехал в Москву, однако, дружба не прекратилась, а сохранялась до конца дней Михаил Фабиановича.
- <sup>5</sup> Результатом дружбы с Д. Ф. Ойстрахом и М. Л. Ростроповичем стали такие сочинения, как Вторая соната для скрипки и фортепиано, Виолончельная соната, Симфония-концерт для виолончели и оркестра.
- <sup>6</sup> В упоминаемом авторском концерте, проходившем в 1928 году в Ленинграде, принимали участие многие выдающиеся исполнители, например, М. В. Юдина, Ю. И. Эйдлин [5, 58].
- <sup>7</sup> Исполнительский состав: А. Я. Штример, В. П. Португалов, М. Я. Хальфин. Композитор включил в музыкальный материал одну из тем, сочиненную его сыном Фабием в детстве (ему было 9 лет). Фабий погиб во время Великой Отечественной войны в 1942 году, поэтому Трио приобрело черты реквиема.
- <sup>8</sup> В черновых рукописях можно также найти вариант транспонирования на большую терцию (*D — B*) вниз от основной тональности вокальной версии цикла (РГАЛИ, Фонд № 2954, Опись № 1, Ед. хр. 23).
- <sup>9</sup> Вслед за первым периодом, ознаменовавшим первую часть простой трехчастной формы, следует середина, состоящая из трех кратких разделов: *Piu vivo* с переходом вначале в доминантовый лад с тональным центром *F* (т. 13), *Meno mosso* с возвращением в основной доминантовый *A* (т. 17), без указания характера движения и темпа в *B-dur* (т. 22).