

## КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ С. ПРОКОФЬЕВА (1908–1918 гг.)

На протяжении долгого времени музыкальное исполнительство являлось важнейшим атрибутом творческой деятельности композиторов-профессионалов. Это, в частности, было характерно для нескольких эпох – от позднего Средневековья до венского классицизма. В романтическую эпоху постепенно происходило обособление упомянутых сфер музыкальной культуры. Тем не менее, для многих выдающихся композиторов XIX–XX веков концертно-исполнительская практика оставалась значимым направлением творчества – можно упомянуть, к примеру, Ф. Шопена, Ф. Листа, И. Брамса, К. Сен-Санса, А. Скрябина, Н. Метнера, С. Рахманинова и многих других.

Пианистическое искусство С. Прокофьева также было неразрывно связано с его композиторской деятельностью. Как отмечает Т. Евсева, «самобытные достижения в области сочинения музыки обогащали и формировали пианизм музыканта, и наоборот – находки в исполнительстве преломлялись в фактуре прокофьевских произведений» [1, с. 13].

То, что Прокофьев был выдающимся пианистом, является фактом широко известным и подробно освещённым во многих научных исследованиях. При этом, в отличие от сольной исполнительской деятельности, искусство Прокофьева-концертмейстера до сих пор фактически не изучено. В диссертации А. Юдина, характеризующей концертмейстерскую практику русских композиторов XIX – начала XX веков (прежде всего, С. Рахманинова и Н. Метнера), подчёркивается, что аналогичная деятельность крупнейших мастеров XX столетия, в частности С. Прокофьева и Д. Шостаковича, ещё «...должна стать объектом тщательного анализа в будущих исследованиях...» [6, с. 6–7].

На протяжении всей жизни Прокофьева связывали тесные творческие отношения со многими выдающимися камерными и оперными певцами. Его партнёрами по сцене были такие известные исполнители, как Н. Кошиц, И. Алчевский, В. Янакопулос, З. Артемьева, А. Жеребцова-Андреева и другие. Кроме того, Прокофьев часто выступал в концертах со своей женой, избравшей творческий псевдоним Лина Льюбера.

К сожалению, в рамках одной статьи не представляется возможным осветить концертмейстерскую деятельность Прокофьева в целом, поэтому мы ограничимся рассмотрением раннего периода творчества, который завершился отъездом композитора в США в 1918 году.

Прокофьев начал осваивать фортепиано ещё в детстве, когда его первыми учителями были мать Анна Григорьевна, а затем – Р. Глиэр. В 1904 году Серёжа был принят в Петербургскую консерваторию в класс гармонии А. Лядова, годом позднее – зачислен в класс специального фортепиано А. Винклера; с 1909 года молодой музыкант обучался в классе профессора А. Есиповой. Именно тогда закладывался фундамент выдающегося пианистического мастерства Прокофьева.

С первых лет концертной деятельности он заявил о себе как о незаурядном музыканте<sup>1</sup>, обладающем яркой, индивидуальной и узнаваемой манерой исполнения. Оценивая тогдашние выступления Прокофьева, критики подчёркивали его чеканную ритмику и блестящую виртуозность (см.: [1, с. 14–34]). По мнению исследователя, «в 1914–1918 годах искусство Прокофьева совершенствовалось, становилось всё более содержательным» [1, с. 30]. И в композиторском, и в исполнительском его творчестве усиливались лирические тенденции, что способствовало возрастанию интереса к камерно-вокальной сфере. При этом, разумеется, выступления Прокофьева-концертмейстера нельзя рассматривать изолированно от его сольного исполнительства, поскольку упомянутые направления исполнительской деятельности композитора всегда были теснейшим образом взаимосвязаны.

Анализируя петербургский период творчества Прокофьева с точки зрения концертмейстерской практики, представляется уместным обозначить два временных отрезка – с 1908 по 1914 и с 1915 по 1918 годы. На протяжении первого совершенствование концертмейстерского мастерства было связано с консерваторским обучением: Прокофьев аккомпанировал во время репетиций оперного класса, на экзаменах певцов, скрипачей и духовиков.

Как известно, класс концертмейстерского мастерства в тогдашнем учебном плане кон-

серватории отсутствовал. В 1908 году, по совету Н. Черепнина, Прокофьев начал посещать оперный класс. Ученики дирижёрского класса поочерёдно дирижировали и аккомпанировали на рояле во время репетиций студенческих оперных постановок. Прокофьев писал о начале занятий в дневнике: «Сегодня впервые был в оперном классе. Пришлось аккомпанировать “Кумушки”<sup>2</sup>, причём Брауер дирижировал, а все пели. Темп страшный, ноты вижу первый раз, так что пришлось напрячь всё внимание и всё своё искусство в чтении нот, чтобы не ударить лицом в грязь <...> Теперь предстоит с некоторыми певцами и певицами проходить партии» [2, с. 39]. Учитывая сказанное, можно оценить уровень чтения с листа, требующийся на репетициях; кроме того, функции, ныне осуществляемые концертмейстерами, в начале XX века были вменены в обязанность дирижёрам.

Прокофьев любил читать с листа, особенно в четыре руки, о чём неоднократно упоминал в дневнике (см., например: [2, с. 65, 117]). Его партнёрами по фортепианному ансамблю в консерваторские годы были В. Алперс, Ц. Ганзен, Б. Захаров, Н. Мясковский и другие.

В 1908 году оперный класс консерватории готовил к постановке оперы «Снежный богатырь» Ц. Кюи, «Виндзорские проказницы» О. Николаи и студенческую работу – «Цыганы» К. Галковского (Галкаускаса). На репетициях и публичных показах, проходивших в сопровождении фортепиано, Прокофьев не раз аккомпанировал исполнителям, о чём свидетельствуют записи в его дневнике (от 11 января, 22 и 30 марта). Очередной ученический спектакль состоялся в декабре 1909 года: «Поставили два акта из “Руслана” и акт из “Фауста”, да не с оркестром, а под два фортепиано, – писал Прокофьев. – <...> Канкарович, Толстяков и Коломийцев дирижировали, а другие дирижёры, я в том числе, играли. Я ни разу в этом году не был в оперном классе <...>. Зато играть я взялся очень охотно. По партитуре и по обоюдному соглашению мы переделали клавиру на два рояля, оба рояля вдвинули в яму для оркестра, дирижёр сел на своё обычное место, и мы сыграли прекрасно» [2, с. 101]. В декабре 1910 года композитор аккомпанировал на репетициях «Ромео»<sup>3</sup>, но в постановке не участвовал; зимой 1913-го – проводил репетиции «Пиковой дамы» П. Чайковского [2, с. 145, 208].

Уровень подготовки Прокофьева-концертмейстера в студенческие годы был достаточно высоким, вследствие чего к нему неоднократно обращались за помощью как преподаватели консерватории, так и соученики. Весной 1909 года Прокофьев аккомпанировал на экзаменах

духовиков и вокалистов; в мае 1910-го – на экзамене класса прославленного скрипача Л. Ауэра; весной 1911-го – у вокалистов класса Е. Иванова-Смоленского, а в 1913-м исполнял партию второго рояля в Фортепианном концерте Р. Шумана на выпускном экзамене Л. Новиковой (класс В. Венцеля) [2, с. 72, 77, 120–121, 162–163, 257].

26 февраля 1914 года в консерватории проходил экзамен по чтению с листа и транспонированию: «Хорал я транспонировал под началом Винклера, – писал композитор в дневнике, – он, улыбаясь, дал мне в дорийском ладу, но я сдавал транспонировку быстро и точно (я, смеясь, предложил транспонировать правую руку на терцию вверх, а левую на умеренную кварту вниз). О том, что с листа, нечего [и] говорить <...> поставив мне по всем статьям 5+, меня отпустили» [2, с. 418]. По-видимому, этот экзамен являлся частью выпускных испытаний пианистов, так как далее подобные записи Прокофьева, обстоятельно упоминавшего о своих экзаменах, в дневнике отсутствуют. Приведённое описание свидетельствует о высочайшем уровне чтения с листа и транспонирования, который был продемонстрирован молодым музыкантом.

Иногда Прокофьева просили аккомпанировать певцам и на различных прослушиваниях [2, с. 203]. Высказываний композитора о собственной игре в подобных ситуациях, к сожалению, дневник не содержит. Встречаются лишь пересказы некоторых мнений о Прокофьеве-концертмейстере: «...певица... в необыкновенном умилении от моего аккомпанемента», или: «...Габель просил меня прорепетировать дуэт для ученического вечера. Он спокоен только тогда, когда я аккомпанирую» [2, с. 208, 182]. Зато в изобилии представлены прокофьевские оценки выступавших вокалистов. Из этих оценок явствует, что мастерство конкретного исполнителя вдохновляло Прокофьева: «...насытившись днём музыкой, не очень хотел... аккомпанировать... но потом разошёлся, потому что она поёт отлично» [2, с. 208], – писал композитор в 1913 году о певице, с которой ездил на прослушивание к Н. Фигнеру, а затем музицировал в домашней обстановке.

Итак, 1908–1914 годы стали для Прокофьева этапом интенсивного совершенствования важнейших концертмейстерских навыков: чтения с листа, умения транспонировать и оперативно выполнять переложения оркестровых сочинений. Помимо этого, благодаря обширной и разнообразной практике накапливался исполнительский опыт, принципиально важный для концертмейстера. Начиная с зимы 1915 года, композитор уже выступал публично, аккомпанируя исполнителям его собственных произведе-

дений, что ознаменовало наступление следующего этапа концертмейстерской деятельности Прокофьева.

Безусловно, указанная деятельность была, прежде всего, связана с популяризацией прокофьевских камерно-вокальных сочинений. В 1910–1918 годах композитором были созданы романсы ор. 9, 18, 23 и 27. Автор особенно ценил ор. 18 и 27, принадлежащие ныне к числу наиболее часто исполняемых камерно-вокальных сочинений Прокофьева.

Первыми его произведениями в указанном жанре стали два романса ор. 9 – «Есть другие планеты» (сл. К. Бальмонта) и «Отчалила лодка» (сл. А. Апухтина), написанные в 1910–1911 годах. Романс «Отчалила лодка» был впервые исполнен А. Жеребцовой-Андреевой (1868–1944) на концерте 17 марта 1914 года в сопровождении пианиста М. Дулова [4, с. 557]. Этот концерт положил начало тесному и плодотворному сотрудничеству композитора и выдающейся камерной певицы.

После трёхлетнего перерыва Прокофьев вновь обратился к вокальной музыке, создав необычное произведение – музыкальную сказку «Гадкий утёнок» на текст Г. Х. Андерсена. Этот опус был написан в сентябре 1914 года. Премьера «Гадкого утёнка» состоялась 17 января 1915 года в исполнении А. Жеребцовой-Андреевой и автора [4, с. 559]. Прокофьев записал в дневнике: «Его (подразумевается “Гадкий утёнок”). – А. К.) пела Анна Григорьевна, я аккомпанировал. Анна Григорьевна изучила его с нежной заботливостью, спела хорошо. Мы рассчитывали на большой успех, но успех был средний, публика не очень разобралась, хотя многие и выражали свои восторги» [2, с. 542]. Музыкальная сказка явилась несомненным творческим достижением молодого композитора, пребывавшего в начале пути к всемирной известности. Самого Прокофьева в те годы нередко сравнивали с «гадким утёнком»; так, Б. Асафьев писал, откликаясь на вышеупомянутую премьеру: «...кто знает, может быть... ещё впереди его превращение в лебедя, т. е. полный расцвет его богатого таланта и самопознания» [4, с. 318]. Впоследствии, по просьбе Н. Кошиц, композитором была сделана оркестровка этого сочинения [3, с. 317].

К исполнению своих романсов Прокофьев старался привлечь самых выдающихся артистов. Посетив один из концертов, организуемых журналом «Музыкальный современник» (7 февраля 1916 года), композитор отметил в дневнике: «Отлично пел Алчевский. Это был бы самый настоящий Алексей<sup>4</sup>: и голос хорош, и темперамента уйма, и нос у него такой задорный, но полноват...» [2, с. 577]. Разумеется,

внешние данные певца приобретали особое значение в контексте оперной постановки, намечаемой Прокофьевым. Для исполнения же вновь созданных камерно-вокальных произведений знаменитый драматический тенор, ведущий солист Мариинского театра И. Алчевский (1876–1917) представлялся оптимальной кандидатурой. Исходя из этого, композитор, откликаясь на предложение А. Зилоти организовать камерный концерт из прокофьевских сочинений, назвал именно Алчевского «особенно желательным» участником будущего вечера: «Попова (речь идёт об известной петербургской певице Ел. Поповой, соученице Прокофьева по консерватории. – А. К.) уже заинтересовалась моими романсами, но ведь гвоздь в Алчевском...» [2, с. 583–584]. Личная встреча автора с исполнителем, состоявшаяся 14 марта, вселяла явный оптимизм: «Вечером ко мне приехал Алчевский знакомиться с романсами, – писал Прокофьев в дневнике. – Настроен он был чуть-чуть скептически... “Утёнка” он принял хорошо и с видимым интересом. <...> Он просидел до полвторого и обещал петь какие угодно романсы, даже “социалистические”. Я рад моей победе над столь отличным певцом» [2, с. 597].

Авторский вечер Прокофьева, анонсированный в цикле «Концерты А. Зилоти», состоялся в Петрограде 27 ноября 1916 года. Помимо фортепианных сочинений, в программу были включены романсы, «Баллада» для виолончели и фортепиано ор. 15 и «Юмористическое скерцо» для четырех фаготов ор. 12bis. И. Алчевский в сопровождении автора исполнял «Гадкого утёнка» и два романса из ор. 23<sup>5</sup>: «...Алчевский с “Утёнком” – некоторая неуверенность в начале и ужасное враньё в словах, словом, недоучил. <...> Второй антракт; Алчевский – стреляный волк – до безобразия волнуется с романсами “В моём саду” и “Кудесник”. Поёт, впрочем, хорошо, хотя и врёт в “Кудеснике”. Опять недоучено. “Кудесник” повторяется (бисируется. – А. К.)» [2, с. 626], – записал Прокофьев в дневнике. Ел. Поповой были исполнены романсы из ор. 9 («Есть другие планеты», «Отчалила лодка») и 23 («Доверься мне», «Серое платье»). Автор отметил как отрицательные, так и положительные моменты её выступления: «Поповочка очаровательно выпорхнула в невероятном белом платье, очень старалась, но, кроме “Отчалила лодка”, всё спела плохо» [2, с. 626]. В целом концерт имел внушительный успех; при этом вокальная часть программы не удовлетворила автора. Позднее Прокофьев рассчитывал на участие Алчевского в петербургской премьере «Игрока», но постановку осуществить не удалось.

Замысел очередного вокального цикла возник у композитора под впечатлением от услышанных им рахманиновских романсов ор. 38 в исполнении выдающейся певицы Н. Кошиц: «Последняя серия на стихи новых поэтов – прямо прелесть, – записал Прокофьев в дневнике 3 ноября. – Нина Кошиц – исполнительница, заслуживающая тщательного внимания» [2, с. 623]. Тогда же Прокофьевым были созданы «Пять стихотворений» ор. 27: «Сувчинский подвёлся с томом Анны Ахматовой, которой я давно интересовался и на которую давно мечтал написать несколько интимных, простых романсов без шестиэтажности двадцать третьего опуса <...> Результат четырёх дней – пять романсов, которые мне всё больше и больше нравятся, а теперь я прямо в восторге от сочинённого. Я даже думаю, что они – некоторый этап в цепи моих опусов: я имею в виду их интимный лиризм» [2, с. 623].

Премьера этого цикла состоялась 5 февраля 1917 года в Москве (исполнители – З. Артемьева и автор [4, с. 563]). Концерт, на котором присутствовала «вся музыкальная Москва», прошёл успешно, однако сценическим воплощением камерно-вокальных номеров композитор остался недоволен: «Факт тот, что мои певицы – Бутомо и Артемьева – до того перетрусили, что испортили все мои романсы. Во всяком случае, не блеснули ими. Тем не менее, “Утёнок” и особенно милый 27-й опус – в первый раз исполнявшийся – имели успех» [2, с. 637]. Кроме названных выше, в сопровождении автора О. Бутомо-Названова исполнила романсы «Отчалила лодка» и «Серое платье», З. Артемьева – «Доверься мне» и «Есть другие планеты» [5, с. 502].

Заметим, что известная камерная певица О. Бутомо-Названова (1888–1960) и ранее проявляла интерес к сочинениям Прокофьева, включая их в программы своих сольных концертов. Порой этим концертам предшествовали репетиции с участием композитора, об одной из которых сохранилась интересная запись в прокофьевском дневнике (8 февраля 1916 года): «Бутомо-Названова будет петь в Москве “Утёнка”, куда отправилась с аккомпанирующим ей Каратыгиным (упомянут видный отечественный музыкальный критик и композитор В. Каратыгин, неоднократно выступавший в качестве пианиста-концертмейстера. – А. К.). Перетранспонировала его на тон ниже, и сегодня я слушал. Эффект от транспортировки необычайный <...> я, может быть, в этот момент понимал, какими кажутся мои вещи для тех, кто слушает их в первый раз и затем смущается необычайностью сочетаний. Забавно вышло, когда сел я проаккомпанировать Бутоме “Утён-

ка” и ужасно врал, играя в транспонименте, а затем в самом шикарном месте перескочил в настоящую, родную тональность и певица остановилась с недоумевающим восклицанием: “Что это, как стало высоко?”» [2, с. 588]. Ощутимые трудности, испытываемые автором в процессе транспонирования собственного опуса, несомненно, побудили его к размышлениям об исконной природе камерно-вокальной лирики («интимные, простые романсы без шестиэтажностей...»). Наряду с этим, композитор учитывал необходимость более терпимого отношения к промахам музыкантов-исполнителей – пропагандистов прокофьевского творчества.

Цикл романсов ор. 27 создавался композитором для Н. Кошиц. Однако певица обратилась к данному сочинению лишь весной 1918 года: «Я, хотя в сущности писал для неё, но с бухты-барахты не мог вникнуть и проникнуться. Еле прорепетировал. Исполнение – не совсем вместе (первый), но, раз Кошиц, конечно, хорошо» [2, с. 689–690], – писал Прокофьев о совместной репетиции и последующем концерте в Москве (15 марта). Впоследствии, уже находясь в эмиграции, Н. Кошиц неоднократно исполняла прокофьевские вокальные сочинения в сопровождении автора. Их личные и профессиональные отношения складывались не просто, но композитор высоко ценил исполнительское дарование певицы.

Подытоживая сказанное, необходимо отметить, что петербургский период в целом представляется весьма плодотворным для творческого развития Прокофьева-концертмейстера. Этап профессиональной подготовки (1908–1914 гг.), характеризующийся целенаправленным совершенствованием мастерства и накоплением практического опыта, сменился этапом концертно-исполнительской деятельности (1915–1918 гг.), преимущественно связанной с интерпретацией прокофьевских камерно-вокальных сочинений. При этом, планируя собственные выступления в качестве аккомпаниатора, Прокофьев стремился к рациональному сочетанию художественной взыскательности и фактической целесообразности, что позволило ему установить продуктивные творческие контакты с ведущими отечественными мастерами камерно-вокального жанра и привлечь их к исполнительской реализации новаторских замыслов Прокофьева-композитора.

Дальнейшему исследованию указанной сферы прокофьевского творчества, несомненно, должен сопутствовать аналитический обзор художественных принципов, которыми руководствовался композитор в работе с певцами. Этот подход будет способствовать более глубокому постижению камерно-вокальных опусов Прокофьева современными интерпретаторами.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Первое публичное выступление Прокофьева состоялось в Петербурге 18 декабря 1908 года на «Вечерах современной музыки».

<sup>2</sup> Опера «Виндзорские проказницы» О. Николаи.

<sup>3</sup> Вероятно, имеется в виду опера «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно.

<sup>4</sup> Главный герой оперы «Игрок».

<sup>5</sup> Романсы ор. 23 были написаны летом 1915 года: № 1 – «Под крышей» (сл. В. Горянского), № 2 – «Серое платье» (сл. З. Гиппиус), № 3 – «Доверься мне» (сл. Б. Верина), № 4 – «В моём саду» (сл. К. Бальмонта), № 5 – «Кудесник» (сл. Н. Агнивцева).

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Евсеева Т.* Искусство Прокофьева-пианиста: дис. ... канд. иск. М., 1975. 205 с.
2. *Прокофьев С.* Дневник: в 2 ч. Paris: Serge Prokofiev Estate, 2002. Ч. 1. 815 с.
3. *Прокофьев С.* Дневник: в 2 ч. Paris: Serge Prokofiev Estate, 2002. Ч. 2. 895 с.
4. С. С. Прокофьев: Материалы, документы, вос-

поминания. Изд. 2-е, доп. / сост. и ред. С. И. Шлифштейна. М.: Музгиз, 1961. 708 с.

5. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский: Переписка. М.: Сов. композитор, 1977. 600 с.
6. *Юдин А.* Концертмейстерская практика русских композиторов XIX – начала XX вв.: дис. ... канд. иск. СПб., 2010. 169 с.

## REFERENCES

1. *Evseeva T.* *Iskusstvo Prokof'eva-pianista [S. Prokofiev's Piano Art]: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts.* Moscow, 1975. 205 p.
2. *Prokof'ev S.* *Dnevnik [Diary]: in 2 vol.* Paris: Serge Prokofiev Estate, 2002. Vol. 1. 812 p.
3. *Prokof'ev S.* *Dnevnik [Diary]: in 2 vol.* Paris: Serge Prokofiev Estate, 2002. Vol. 2. 865 p.
4. S. Prokof'ev: *Materialy, dokumenty, vospominaniya [Materials, Documents, Memoires].* The 2nd supplemented edition. Compiled and edited

by S. Shlifshteyn. Moscow: Muzgiz Press, 1961. 708 p.

5. S. Prokof'ev i N. Myaskovskiy: *Perepiska [Correspondence].* Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1977. 600 p.
6. *Yudin A.* *Kontsertmeysterskaya praktika russkikh kompozitorov XIX – nachala XX veka [Accompaniment Practice of Russian Composers in the XIX<sup>th</sup> – early XX<sup>th</sup> Centuries]:* Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. St. Petersburg, 2010. 169 p.

### КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ С. ПРОКОФЬЕВА (1908–1918 гг.)

Статья посвящена малоизученной сфере исполнительской деятельности С. Прокофьева – выступлениям в качестве концертмейстера на протяжении петербургского периода творчества (с 1908 по 1918 годы). Исследователь отмечает, что аккомпаниаторское искусство «раннего» С. Прокофьева должно рассматриваться в неразрывной связи с его камерно-вокальными сочинениями – музыкальной сказкой «Гадкий утёнок», романсами ор. 23, «Пятью стихотворениями» на слова А. Ахматовой и др. Опираясь на эпистолярные источники (прежде всего, дневник композитора), автор статьи полагает уместным разделить характеризуемый период на два этапа. Первый из них обусловлен формированием и совершенствованием профессиональных навыков С. Прокофьева-концертмейстера в консерваторские годы (1908–1914),

второй – интенсивной концертной деятельностью «свободного художника» (1915–1918), по преимуществу исполнявшего собственные произведения (сольные и камерно-ансамблевые). Большое внимание в статье уделяется творческому сотрудничеству С. Прокофьева с выдающимися отечественными певцами начала XX века: А. Жеребцовой-Андреевой, И. Алчевским, Н. Кошиц, О. Бутомо-Названовой, З. Армеевой, Ел. Поповой. Помимо этого, исследователем приводятся высказывания композитора, относящиеся к мотивированному выбору интерпретаторов его сочинений, практическим аспектам камерно-вокального исполнительства и т. д.

*Ключевые слова:* С. Прокофьев, концертмейстерская деятельность, камерная вокальная музыка, И. Алчевский, Н. Кошиц.

ON THE ACTIVITIES  
OF S. PROKOFIEV-ACCOMPANIST (1908–1918)

The article is dedicated to the insufficiently known explored sphere of S. Prokofiev's performing work such as performances in the capacity of accompanist during his Petersburg period of creative activities (since 1908 to 1918). The researcher notes that «early» S. Prokofiev's art of accompaniment needs to be examined in the indissoluble connection with chamber vocal music by him (musical tale «The Ugly Duckling», Romances Op. 23, «Five Poems» to words from A. Akhmatova etc.). The author of the article basing oneself upon epistolary sources (first of all Prokofiev's diary) points to the aptness of demarcation the characterized period as two stages. The first of them is conditioned by formation and perfection of S. Prokofiev-accompanist's profession

skills in the conservatoire years (1908–1914), the second period depends on the intensive concert activity of «the free artist» (1915–1918) which has mainly performed his own works (solo and chamber ensemble). Much attention is paid in the article to Prokofiev's creative collaboration with outstanding Russian singers of the early XX<sup>th</sup> century: A. Zherebtzova-Andreeva, I. Alchevsky, N. Koshitz, O. Butomo-Nazvanova, Z. Artemieva, El. Popova. Besides that some composer's dictums concerning the motivated selection of interpreters conformably to his works, and the practical aspects of chamber vocal performing art etc. are cited by the researcher.

*Key words:* S. Prokofiev, accompanist's work, chamber vocal music, I. Alchevsky, N. Koshitz.

**Коротина Алина Александровна**

аспирант кафедры хорового дирижирования  
Академия хорового искусства им. В. С. Попова  
Россия, 125565, Москва  
e-mail: zayka200283@mail.ru

**Korotina Alina A.**

postgraduate student at the Department of Choral Conducting  
V. Popov Academy of Choral Art  
Russia, 125565, Moscow  
e-mail: zayka200283@mail.ru

