

УДК 7

АВТОРСКИЕ КЛАВИРЫ С. С. ПРОКОФЬЕВА 1911–1934 ГОДОВ: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОЙ РАБОТЫ КОМПОЗИТОРА

Коротина Алина Александровна, аспирантка, Академия хорового искусства им. В. С. Попова, преподаватель, Московское хоровое училище им. А. В. Свешникова (г. Москва, РФ). E-mail: zayka200283@mail.ru

Статья посвящена исследованию малоизученной области творчества С. С. Прокофьева – авторским клавирам 1911–1934 годов. Актуальность и новизна изучения вопросов создания и исполнения фортепианных переложений на сегодняшний день обуславливается их широким применением в сфере профессиональной концертной деятельности, в системе музыкального образования и в домашнем музицировании. Обращение к этой области творчества мастера обоснованно еще и тем, что он был не только композитором, но и превосходным пианистом и концертмейстером. Главной целью исследования является выявление авторских переложений среди прочих транскрипций сочинений Прокофьева. Для этого были сведены воедино и проанализированы факты, касающиеся истории создания клавилов сочинений 1911–1934 годов как наиболее продуктивных в области работы над переложениями. Это позволило нам установить причины их возникновения, главной из которых является практическая необходимость для профессиональной деятельности музыкантов. В статье впервые приводится определение термина «авторский клавир». Большое внимание уделяется рассмотрению особенностей творческого метода композитора. В статье задействован широкий круг эпистолярных и архивных источников, музыкально-исторических и теоретических трудов. В результате исследования выявлены 23 авторских переложения, созданных в течение 1911–1934 годов.

Ключевые слова: Прокофьев, творческий метод, авторский клавир, переложение.

AUTHENTIC PROKOFIEV'S PIANO SCORES OF 1911-1934: THE HISTORY OF CREATION AND FEATURES OF THE COMPOSER'S CREATIVE METHOD

Korotina Alina Aleksandrovna, Postgraduate, V.S. Popov Academy of Choral Art, Instructor, A.V. Sveshnikov Choral School (Moscow, Russian Federation). E-mail: zayka200283@mail.ru

Today the relevance of the research on writing and performing of piano scores is caused by their widespread usage in professional concert activity, system of music education and home music-making. Prokofiev strongly believed that a composer was to create scores by himself, therefore, we have a vast corpus of material for research. Moreover, Prokofiev was both an excellent pianist and accompanist, which increases significantly the value of his transcriptions for the research. The main objective of the article is to identify the author's piano scores from among other transcriptions of his works, therefore, we have put together and documented facts about history of creation of piano scores to music pieces of various genres written during the period of 1911-1934. It has allowed to establish purposes of their creation; the main one was their practical necessity for musicians' creative activity. With consideration to the genre of a music piece being transpositioned, the piano score must have been created before or after the orchestral (vocal) score was made. This article is the first one that provides a definition of the term "author's piano score." Furthermore, the study observes the features of the composer's creative method, hence, we expand our knowledge of the creative laboratory of Prokofiev and summarize basic principles that guided him. Creating the transcriptions, he set two goals: a piano score should "sound good" and to possible extent be convenient for further performing. The researched

materials are his diaries, correspondence with friends-musicians, works of musicologists and the collection from the Prokofiev archive at Russian State Archive of Literature and Art. Consequently, there have been found 24 author's transcriptions of music pieces of different genres dated in 1911-1934.

Keywords: Prokofiev, creative method, author's piano score, transposition.

Талант Сергея Прокофьева проявлялся в различных сферах художественной деятельности. Прокофьев был не только всемирно известным композитором, но и выдающимся пианистом, дирижером, выступал как ансамблист и концертмейстер.

Подобно многим композиторам-пианистам, например, Ф. Листу, К. Сен-Сансу, С. Рахманинову, И. Стравинскому и другим, музыкант сам создавал клавиры своих сочинений. Прокофьев сделал множество переложений своих музыкально-театральных и симфонических произведений для фортепиано¹.

Композитор присоединялся к идее Стравинского «непрерывно <...> делать самому» клавиры своих произведений [17, с. 199]. Прокофьев, как и Стравинский, считал, «что делание клавира тоже вид творчества или, во всяком случае, “оркестровки для фортепиано” <...>, и только сам автор, работая над ними любовно и в то же время имея право на полную свободу манипуляций, может создать настоящий клавир» [17, с. 199]. Эта мысль мастера имеет принципиальное значение для наших дальнейших размышлений, так как отражает отношение композитора к созданию фортепианных переложений.

Ниже под термином *клавир* понимается «переложение оркестровой партитуры для фортепиано или вокально-инструментальной партитуры (оперы, оратории, кантаты и т. п.) для пения с фортепиано»² [6, с. 412]. Под словосочетанием *авторский клавир* мы понимаем выполненное самим композитором переложение оркестровой или вокально-инструментальной партитуры для фортепиано, максимально сохраняющее структурно-драматургические, звуковысотные и ритмические параметры оригинала [4, с. 76–86].

¹ Термин «переложение» здесь и далее используется как синоним слова «клавир».

² Кроме упомянутого, в современном музыковедении используются следующие значения: клавир (от нем. *Klavier*) как «общее название струнных клавишных инструментов» в XVI–XVIII веках (клавикорд, клавесин, фортепиано) и клавир как мануальная клавиатура [7, с. 252].

Играя клавир на рояле, мы преследуем одну основную цель: воспроизведение сочинения. Поэтому важно, чтобы произведение было узнаваемо. Для этого необходимо выполнение двух условий: во-первых, клавир должен быть хорошо «сделан», то есть, он должен быть информативным и содержать в себе максимальное количество материала оригинального сочинения в адаптированном виде; во-вторых, он должен быть хорошо исполнен. Первая задача ложится на плечи транскриптора, который переносит фактуру оригинала в клавир так, чтобы тот, по словам Прокофьева, «прилично звучал». За выполнение второго условия отвечает исполнитель – он должен добиться при воспроизведении переложения на рояле особого оркестрового звучания (так называемая «фортепианная оркестровка»).

Достичь такого исполнения довольно сложно, так как одной из характерных особенностей клавиров является их исполнительская трудность, связанная с большой плотностью фактуры оригинала. Кроме того, при создании фортепианных переложений транскрипторы пользуются такими приемами трансформации оригинального текста, которые, зачастую, не учитывают фактор *пианистичности*, то есть удобства исполнения³.

В ракурсе этой проблемы изучение способа создания авторских клавиров Прокофьева, как композитора-пианиста, представляет для нас особый интерес. Индивидуальные особенности исполнительской манеры и музыкального мышления мастера не могли не отразиться на фактуре его фортепианных переложений. Кроме того, Сергей Сергеевич оставил подробные записи о работе над клавирами в своих дневниках и вы-

³ Об этой проблеме писали многие музыканты, занимающиеся вопросами концертмейстерского мастерства. Е. Шендерович считал, что «некоторая перегрузка фактуры, множество корявых, неудобных, а подчас и вовсе неисполнимых мест» [18, с. 5], – это характерные особенности многих фортепианных переложений. Поэтому опытный концертмейстер всегда предпочтет авторский клавир композитора-пианиста переложению, сделанному музыкантом, просто переписавшим партитуру на две нотные строчки.

сказывания по этой проблеме в переписке с друзьями музыкантами, что позволяет заглянуть в его творческую лабораторию.

Несмотря на существование большого корпуса материалов, в том числе архивных, вопросы, касающиеся создания Прокофьевым авторских переложений, до сих пор оказывались на периферии научных исследований. В частности, отсутствуют труды, обобщающие и систематизирующие историю создания авторских клавиров Прокофьева и специфические особенности творчества композитора.

Цель настоящей статьи – свести воедино и зафиксировать факты, касающиеся работы Прокофьева над переложениями, что позволит нам выявить причины их возникновения. Объектом исследования выступает творческое наследие Прокофьева: дневники, письма, а также ноты и рукописи произведений из различных архивов. Предметом исследования являются история создания авторских клавиров Прокофьева и некоторые особенности творческого процесса.

Тема исследования представляет значительный интерес, как с научной, так и с практической точки зрения. Изучение фортепианных переложений композитора позволит расширить знания о его музыкальном наследии, а также выявить некоторые особенности его творческого метода. Знакомство с работой композитора в области переложений представляет практический интерес для пианистов-транскрипторов. Предложенный перечень авторских клавиров Прокофьева послужит справочным материалом для различных дисциплин в средних и высших учебных заведениях.

Размеры статьи не позволяют нам рассмотреть все авторские клавиров Прокофьева. В связи с этим мы остановились на изучении переложений, созданных в течение 1911–1934 годов, как наиболее продуктивных в работе над авторскими клавиром⁴.

⁴ Традиционно в советском музыковедении конец русского периода творчества Прокофьева обозначают 1918 годом, а вот начало третьего периода связывают с различными датами: Л. Гаккель в своих очерках о фортепианной музыке XX века говорит о 1934 году [2, с. 196]; И. Мартынов называет годом окончания зарубежного периода 1936 год [5, с. 330]; В. Юзефович пишет о 1936, как о годе окончательного возвращения Прокофьева в Советский Союз [16, с. 364]. В данном

Первые симфонические произведения, имеющие опус и написанные в период учебы композитора в Санкт-Петербургской консерватории, авторского клавира не имеют. Это связано в первую очередь с их жанровой принадлежностью. Чтобы знакомить с этими опусами дирижеров, издателей и других заинтересованных лиц, Прокофьеву достаточно было и партитуры.

Иная творческая судьба ожидала концертные сочинения мастера. Всего в период с 1911 по 1934 годы композитором было написано пять концертов для фортепиано с оркестром и Первый скрипичный концерт.

Клавиров этих сочинений создавались Прокофьевым с определенной утилитарной целью: чтобы солисты могли готовиться к исполнению. Это становится понятно из следующей записи композитора: «...решил приняться за фортепианное переложение моего Скрипичного концерта, а то по партитуре даже Коханский⁵ отказывается учить» [8, т. 2, с. 150].

Первым дошедшим до нас целиком⁶ авторским клавиром Прокофьева является переложение Первого концерта для фортепиано с оркестром *Des-dur op. 10. Это переложение было издано Борисом Юргенсоном в 1914 году*⁷ к выпускному экзамену Прокофьева по фортепиано, на котором концерт был исполнен под аккомпанемент рояля.

Второй концерт *op. 16* был закончен в 1913 году, а клавир – в январе 1914 года [8, т. 1, с. 407]. Авторское переложение Второго концерта во второй редакции для двух фортепиано в четыре руки было издано фирмой «А. Гутхейль» в 1925 году [16, с. 462].

Премьера Третьего фортепианного концерта *C-dur op. 26* состоялась 16 декабря 1921 года в Чикаго под управлением Ф. Стока, солист –

исследовании мы ограничиваемся 1934 годом, поскольку клавиров сочинений 1934–1936 годов были закончены позже.

⁵ Павел Коханский (1887–1934) – скрипач и педагог. В 1913–1919 годах – профессор Петербургской и Киевской консерваторий. Сделал редакцию скрипичной партии Первого концерта.

⁶ Фрагменты некоторых клавиров детских сочинений Прокофьева сохранились в РГАЛИ [14].

⁷ Указание С. Шлифштейна на издание клавира у Юргенсона в 1913 году ошибочно. См. запись в дневнике композитора от 7 марта 1914 года [8, т. 1, с. 422].

автор [8, с. 563]. Клавир концерта был сделан Прокофьевым позднее, во время возвращения из Америки в Европу в конце февраля 1922 года: «...по часу или два делал клавир 3-го Концерта (мне суждено делать клавир на пароходах)» [8, т. 2, с. 199]. Партитура и авторское переложение концерта было изданы фирмой «А. Гутхейль» в 1923 году [16, с. 462].

Четвёртый фортепианный концерт ор. 53 **B-dur был написан в Париже в 1931 году по заказу Пауля Витгенштейна.** Рукопись клавира с разметками инструментовки и партитуры⁸ находится в РГАЛИ [11]. Авторское переложение было издано в 1963 году [3].

Пятый концерт ор. 55 G-dur был сочинён в 1932 году. Авторское переложение для двух фортепиано было издано РМИ в 1933 году [16, с. 464].

Клавир Первого скрипичного концерта, сочинённого в 1913–1917 годах был сделан позже, во время возвращения композитора из Америки в Европу в начале февраля 1921 года. Работа над переложением происходила необычайно быстро и была закончена за четыре дня [8, т. 2, с. 150]. Клавир Первого скрипичного концерта ор. 19 был издан фирмой А. Гутхейля в 1921 году [16, с. 461].

В дневниках Прокофьева сохранилась информация, раскрывающая характерные особенности его творческого метода. В частности, из записей о Втором фортепианном концерте становится ясно, что над клавиром и над инструментовкой он работал параллельно: «...до вечера просидел за инструментовкой, а когда голова отказывалась соображать инструментальные комбинации, делал клавир» [8, т. 1, с. 256].

Исследователи разделяют творческую работу композитора на несколько видов деятельности⁹: работа над либретто, работа над эскизами (сбор материала), создание общего плана сочинения, соединение эскизов в единое целое, подробная отделка сочинения, создание оркестровки, переписывание, работа над клавиром, корректура. Последние три вида работы: переписывание, создание клавиров и корректуру, композитор относил к более простым видам деятельности, и, как правило, работал над ними во второй половине дня.

⁸ У С. Шлифштейна ошибочно – клавир [8, с. 574].

⁹ Подробнее об этом см.: Блок В. Метод творческой работы С. Прокофьева: Исследование [1].

В отличие от инструментальных концертов, клавирные были полезны, но необязательны для репетиций, переложения опер и балетов в постановочный период совершенно необходимы, поскольку репетиционный процесс в театре проходит «под рояль». Поэтому Прокофьев создал авторские клавирные версии своих опер 1911–1934 годов. Это – «Маддалена», «Игрок», «Любовь к трем апельсинам» и «Огненный ангел».

Первая редакция оперы «Маддалена» была закончена в 1911 году [17, с. 99]. За оркестровку и создание клавира Прокофьев принялся уже летом 1912 и работал над ними параллельно: «Я занимаюсь партитурой “Маддалены”, пишу не особенно торопливо, четыре прозрачных странички в день, но зато с истинным наслаждением: не партитура – а прелесть <...>. Зато клавир – размерзейший. Во-первых, его никаким образом не сыграешь, даже при участии носа и хвоста; во-вторых, он не звучит: то слишком резко, то наоборот тупо...» [17, с. 101], – писал композитор Мясковскому в июне 1912. Оркестровка оперы так и не была закончена автором.

При жизни композитора опера не исполнялась. Рукопись хранилась в Париже, в РМИ, потом перешла во владение английского издательства «Boosey & Hawkes». Дирижер Э. Даунс закончил переложение и сделал инструментовку «Маддалены», 25 марта 1979 года состоялась премьера. Клавир был издан «Boosey & Hawkes» в 1990 году.

Следующей оперой стал «Игрок» по одноименной повести Достоевского. О работе над этим сочинением композитор писал в начале 1916 года: «Расчёт такой: в январе <...> кончить второй акт. В феврале написать третий <...> и в конце марта быть в разгаре четвёртого. Тогда опера “принципиально” уже готова и может демонстрироваться кому надо» [8, т. 1, с. 575]. Прокофьев часто, прежде чем начать сочинять, составлял для себя план работы над произведением. Кроме того, по этой записи можно судить о том, что автор считал сочинение «принципиально» законченным еще до инструментовки, которая была завершена лишь в январе 1917 года.

Литографированный клавир первой редакции был выпущен Мариинским театром в 1917 году в количестве ста экземпляров для постановки, которая не состоялась [17, с. 503]. Вторая

редакция оперы была создана в 1930 году. Тогда же РМИ опубликовало авторский клавир этой редакции, который сейчас переиздается как основной [16, с. 463].

Идею написать оперу на сюжет сказки К. Гоцци «Любовь к трем апельсинам» подал Прокофьеву С. Мейерхольд, с которым композитор познакомился во время постановки «Игрока». Согласно контракту с Чикагской оперой, по заказу которой писались «Апельсины», сначала должен был быть предоставлен клавир оперы, что диктовалось необходимостью раздать певцам партии для разучивания.

Литографированные клавиры опер Прокофьева делались с первоначальных эскизов, о чем свидетельствует запись за апрель 1922 года: «Литография клавира Чикагской оперы была сделана с моих первоначальных эскизов, и поэтому он был совершенно неудобноиграем. Надо было сделать заново весь клавир» [8, т. 2, с. 202]. Эта запись нам наглядно объясняет, почему, несмотря на существование подобных переложений, которые можно было бы просто переиздать, Прокофьев сделал новые клавиры и для «Игрока», и для «Апельсинов». Работа над переложением в новой редакции была закончена 12 июня 1922 года. Авторский клавир был издан фирмой А. Гутхейля в 1922 году [16, с. 461].

Вопрос сложности и удобства исполнения клавириков не мог не волновать Прокофьева как пианиста и как концертмейстера. Если он понимал, что переложение практически невозможно сыграть, он делал еще один, более легкий вариант. Так произошло в случае с симфонической сюитой из «Апельсинов»: «Третья часть очень трудная для клавирауссуга, получается так сложно, что надо делать второй вариант, более доступный» – писал композитор о работе над переложением сюиты [8, т. 2, с. 276]. Этот клавир издан не был.

Опера «Огненный ангел» ор. 37 была закончена в 1927 году. В том же году фирмой «А. Гутхейль» был издан авторский литографированный клавир [16, с. 463].

Подобно операм, все балеты Прокофьева 1911–1934 годов имеют авторские клавиры.

После окончания консерватории в 1914 году композитор едет путешествовать за границу, и в Лондоне его представляют С. Дягилеву. Это

знакомство сыграло значительную роль в жизни и творчестве Прокофьева. По заказу Дягилева композитором было написано три балета: «Шут», «Стальной скок» и «Блудный сын». Для всех этих сочинений Прокофьевым были сделаны авторские клавиры, причем все эти переложения появились раньше партитур. Причиной тому послужили условия контрактов.

Сюжет для балета «Сказ про шута, семерых шутов перешутившего» был найден Прокофьевым среди сказок Афанасьева. Работа над балетом продолжалась в течение пяти лет, были созданы две редакции, и, соответственно, две редакции клавира – в 1915 году и в 1921.

Композитор часто работал в дороге, так он фиксирует в дневнике: «...за роялем проверял фортепианное переложение “Шута”, сделанное на пароходе. Кое-что как нельзя лучше (хотя я работал без рояля), но есть места, звучащие на рояле плохо. Вопрос – можно ли сделать, чтобы они звучали хорошо» [8, т. 2, с. 121]. Эта запись наглядно отражает требования композитора к фортепианным переложениям. Он искал возможности выразить оркестровые краски средствами фортепианной фактуры.

Клавир «Шута» был закончен в апреле 1921 года и отправлен в Мадрид для репетиций, которые проходили под рояль. Пианистка, которая аккомпанировала при постановке танцевальной части, не знала музыки и, что особенно важно, не имела понятия об оркестровке балета. Прокофьев описывает репетиции следующим образом: «...соло трёх фаготов она играла **forte**, а **tutti** всего оркестра – вяло, и Ларионов ставил во время трёх фаготов энергичные движения толпы, а во время **tutti** – соло одного человека» [8, т. 2, с. 156]. Очевидно, что, для грамотного исполнения клавира необходимо иметь представление об инструментовке игаемого сочинения. Видимо, имея ввиду этот случай, Прокофьев в своих клавирах всегда помечал инструменты. Авторский клавир балета «Шут» был издан фирмой А. Гутхейля в 1922 году [16, с. 461].

«Стальной скок» – второй балет, заказанный Дягилевым Прокофьеву. Клавир был сделан в декабре 1925 года: «Перед отъездом из St. Paul отправил Дягилеву клавир с шестого по девятый номеров “Урсиньоля”¹⁰, который переложил

¹⁰ Первое название балета «Стальной скок».

в Нью-Йорке и на пароходе» [8, т. 2, с. 369]. Авторское переложение для фортепиано было издано РМИ в 1928 году [16, с. 463].

О работе над клавирами балетов «Блудный сын» и «На Днепре» подробных записей не сохранилось. Балет «Блудный сын» был написан в 1928 году на либретто Б. Кохно. Премьера балета в постановке Дж. Баланчина состоялась в Париже 21 мая 1929 году под управлением автора. Авторское переложение для фортепиано в две руки было издано РМИ в 1929 году [16, с. 463].

Балет «На Днепре» сочинялся в 1930 году. Авторское переложение для фортепиано в две руки было издано РМИ в 1932 году [16, с. 464].

Некоторые сочинения Прокофьева долго не имели клавиров. Преимущественно композитор писал на заказ или для определенной цели. Остальные произведения, среди которых первые симфоническиеopusы, «Маддалена», «Классическая симфония», кантата «Семеро их» и другие, гораздо дольше ждали своих исполнителей и издателей, а некоторые так и не были исполнены при жизни композитора. Соответственно и клавиры таких сочинений могли писаться спустя значительное количество времени. Так произошло с клавирами кантаты «Семеро их» и «Классической симфонии».

Кантата «Семеро их» ор. 30 была завершена в эскизе в декабре 1917 года [8, т. 1, с. 678], партитура была закончена в январе 1918 [8, т. 1, с. 681]. Работа над этим произведением – первый опыт композитора в кантатно-ораториальном жанре. При работе над сочинениями на оригинальный текст Прокофьев, прежде чем приступить к сочинению, намечал план произведения, конструкцию, следуя за текстом литературным. Композитор оставил подробное описание работы над этой кантатой: «Таким способом я ещё не писал ни одной вещи. Здесь я записывал не музыку, а какие-то общие контуры, иногда одну голосовую партию, или писал не нотами, а графически, общий рисунок и оркестровку» – писал он в сентябре 1917 года [8, т. 1, с. 670–671]. Эта запись дает нам уникальную возможность погрузиться в творческую лабораторию композитора.

Кантата довольно долго не исполнялась. Возможность премьеры забрезжила только в 1922 году: «...может быть у Кусевицкого весной будет хор и тогда он сыграет в Париже “Семеро их”».

В таком случае надо сделать клавиру...» – писал композитор в дневнике [8, т. 2, с. 220].

Авторский клавиру первой редакции вышел в Государственном музыкальном издательстве в 1922 году. Переложение второй редакции кантаты было издано РМИ в 1933 [10, с. 564].

Если известность Прокофьева в Европе мы связываем с именем Сергея Дягилева, то успех симфонических сочинений композитора, безусловно, был обеспечен его тесным сотрудничеством с Сергеем Кусевицким. Кроме того, Кусевицкому принадлежало Русское Музыкальное Издательство – одно из крупнейших в России, и он интересовал Прокофьева не только как исполнитель, но и как издатель [16, с. 8]. С 1917 года Прокофьев начинает печататься в издательствах Кусевицкого: сначала в фирме А. Гутхейля, а с 1926 года – в РМИ.

Все оперно-сценические, кантатно-ораториальные и концертно-инструментальные произведения исследуемого периода имеют авторские клавиры. Совсем иначе обстоит дело с переложениями сочинений для симфонического оркестра. Из всех симфоний Прокофьева только первая из них – «Классическая» – имеет авторский клавиру. Это было связано со сложностью переложения симфонических произведений: «Перекладывал в две руки “Классическую” Симфонию, уже давно надо бы, но я всё боялся, что от переложения для фортепиано она очень потеряет. Собственно в некоторых моментах так и есть: финал, например, на фортепиано выглядит довольно пустыньким» – писал композитор в 1930 году [8, т. 2, с. 790].

Авторский клавиру был создан только в начале 1931 года: «...сделал двуручное переложение Классической симфонии», – записал композитор в дневнике, – «издательство обещает выпустить его без задержки» [17, с. 349]. В этом же году клавиру был издан РМИ [16, с. 464].

Таким образом, между окончанием работы над партитурой симфонии в сентябре 1917 года и созданием клавиры прошло почти 15 лет [8, т. 1, с. 670].

Кроме переложения, о котором говорилось выше, из симфонических произведений исследуемого периода Прокофьевым были сделаны только клавиры третьей редакции Симфонической Дивертисмента для оркестра ор. 43 и симфонических сюит из балетов «Шут», «Блудный сын» и «На Днепре».

Первая редакция Симфонитты A-dur была закончена 31 декабря 1909 года [9, с. 431] – это было первое симфоническое сочинение Прокофьева, получившееopus. Вторая редакция была написана в 1915 году, четырехручное авторское переложение Прокофьева упоминается в переписке с Мясковским [17, с. 166], но оно не сохранилось [17, с. 507]. Третья редакция Симфонитты под ор. 48 была написана в 1929 году, авторский клавир для фортепиано в две руки вышел в РМИ в 1931 году [16, с. 464].

По поводу этого клавира сохранилось интересное высказывание Прокофьева: «3-я строка делается мною с тем расчетом, чтобы при первых проигрываниях на нее вовсе не обращалось внимания, а затем, когда играющий по привыкнет к вещи, он начнет принимать к сведению и 3-ю, глазную» [17, с. 361].

Традиционно музыкальный материал, который не помещается на двух строчках клавира, выписывают на третьей мелким шрифтом («петитом»), как писал Е. Шендерович – «лишь к сведению концертмейстера» [18, с. 5]. При работе над своими переложениями Прокофьев тоже сталкивался с подобной проблемой, и во многих авторских клавирах композитора встречается такая трехстрочная запись.

Интересно, что как эскизные наброски мастера, так и клавиров с разметками инструментальной записывались им как на двух строчках, так и на трех и даже более. Чтобы в этом убедиться, достаточно обратиться к документам архивов композитора в РГАЛИ [13]. Такой вид записи говорит об особом типе мышления Прокофьева. Он мыслил не «фортепианными» или «оркестровыми» структурами, а ритмо-высотными интонациями. Это проявляется также в трехстрочности изложения фортепианной партии, например, в каденции первой части Второго фортепианного концерта.

Дивертисмент для оркестра ор. 43 был написан в течение 1925–1929 годов. В 1930 году РМИ выпустило авторское переложение для фортепиано [16, с. 463].

В течение зарубежного периода Прокофьевым были сделаны симфонические сюиты из музыки балетов и клавиров этих сюит. Записей о работе Прокофьева над переложением сюиты «Шут» не сохранилось. Шлифштейн указывает, что авторский клавир был издан фирмой

А. Гутхейля в 1924 году [10, с. 560], но В. Юзефович отмечает, что издана была только партитура [16, с. 89]. Томпсон указывает на публикацию авторского переложения в 1924 году издательством «Breitkopf & Hartal» [19, с. 374].

Сюита из балета «Стальной скок» написана в 1926 году, авторское переложение для фортепиано в две руки издано в РМИ в 1927 году [16, с. 463]. Симфоническая сюита «Блудный сын» ор. 46-bis сделана композитором в 1929 году, авторское переложение опубликовано РМИ в 1930 году [16, с. 463]. В 1933 году Прокофьевым из музыки балета «На Днепре» была сделана сюита ор. 51-bis. **Указание С. Шлифштейна на издание РМИ авторского переложения в 1930 году вызывает сомнения**¹¹. Остальные симфонические сочинения композитора 1901–1934 годов авторских клавиров не имеют.

Подводя итоги статьи, в первую очередь хотелось бы отметить, что подавляющее большинство инструментальных концертов, музыкально-сценических и симфонических сочинений Прокофьева 1911–1934 годов имеют авторский клавир. Композитор имел принципиальную установку на необходимость создания именно автором переложений своих сочинений, потому что только автор имеет право на свободу работы с материалом, необходимую для создания «настоящего клавира», хорошо звучащего и удобного для исполнения.

Вопрос звучания клавира всегда стоял для Прокофьева на первом месте. Под этим словосочетанием композитор понимал сбалансированное звучание адаптированной для фортепиано фактуры, максимально сохраняющей краски оркестровой партитуры. Вторая задача, которую ставил перед собой Прокофьев при создании переложений, это удобство исполнения. Композитор всегда старался писать клавиров пианистично, хоть и признавался, что это не всегда ему удавалось.

Клавиров создавались Прокофьевым на разных этапах работы над сочинением. В большинстве случаев это было обусловлено жанровой

¹¹ Кажется маловероятным издание клавира сюиты в 1930 году, так как сам Шлифштейн называет годом завершения сюиты 1933 [10, с. 573]. В. Юзефович указывает на 1930, как на год публикации клавира, ссылаясь на исследование С. Шлифштейна и на словарь Томпсона [16, с. 464]. Однако год издания клавира в словаре нам обнаружить не удалось [19, с. 380].

принадлежностью произведений и практической целесообразностью. Клавиров сценических сочинений писались до оркестровки, так как были необходимой составляющей репетиционного процесса. Часть переложений делалась параллельно с оркестровкой сочинения, некоторые уже спустя значительное время после оркестровки и даже премьеры. Это в основном переложения сочинений для симфонического оркестра. В этих случаях появление клавиров связано с возникшей возможностью издания или исполнения опуса.

В результате исследования истории создания авторских клавиров Прокофьева выявлено 23 переложения сочинений различных жанров. Изучение этих клавиров и сравнение их с партитурами

позволяет проникнуть в творческую лабораторию композитора. Что, в свою очередь дает нам возможность использовать метод Прокофьева при создании новых клавиров, так как до сих пор не все сочинения мастера имеют таковые.

Чтобы составить полное представление об авторских клавирах Прокофьева, необходимо исследовать архив композитора в Лондоне, который располагается в Фонде, основанном в 1983 году первой женой композитора Линой Прокофьевой. Возможно, что именно там сохранились те неизданные клавировы, рукописей которых нет в России, и о существовании которых мы знаем только из дневников музыканта или его переписки с друзьями.

Литература

1. Блок В. Метод творческой работы С. Прокофьева: Исследование. – М.: Музыка, 1979. – 143 с.
2. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: Очерки. – 2-е изд. – Л.: Совет. композитор, 1990. – 196 с.
3. Дельсон В. Прокофьев. Фортепианный концерт № 4 [Электронный ресурс]. – URL: http://www.belcanto.ru/prokofiev_concerto4.html (дата обращения: 08.11.2015).
4. Коротина А. А. Фортепианный клавир: области применения и функции // Вестн. АХИ. – М., 2015. – С. 76–86.
5. Мартынов И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. – М.: Музыка, 1974. – 330 с.
6. Музыкальный словарь Гроува / пер. и ред. А. О. Акопяна. – 2 изд. – М.: Практика, 2007. – 1103 с.
7. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Совет. энцикл., 1991. – 672 с.
8. Прокофьев С. Дневник. – Paris: Serge Prokofiev Estate, 2002. – 1762 с.
9. Прокофьев С. С. Автобиография. – М.: Классика – XXI, 2007. – 528 с.
10. Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания / сост., ред., прим. и вст. статья С. И. Шлифштейн. – 2-е изд. – М.: ГМИ, 1961. – 708 с.
11. Российский государственный архив литературы и искусства (далее – РГАЛИ). – Ф. 1929. – Оп. № 1. – Ед. хр. – № 169, 170.
12. РГАЛИ. – Ф. 1929. – Оп. № 2. – Ед. хр. 72.
13. РГАЛИ. – Ф. 1929. – Оп. № 1. – Ед. хр. 70, 114.
14. РГАЛИ. – Ф. 1929.
15. Савкина Н. Буквы, запятые, ноты и паузы. Предисл. // Прокофьев С. С. Автобиография. – М.: Классика – XXI, 2007. – С. 3–4.
16. Сергей Прокофьев – Сергей Кусевицкий. Переписка 1910–1953 / подгот. текста и ком. В. А. Юзefовича. – М.: Дека-ВС, 2011. – 534 с.
17. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка / сост.: М. Г. Козлова, Н. Р. Яценко. – М.: Совет. композитор, 1977. – 600 с.
18. Шендерович Е. М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора. – М.: Музыка, 1987. – 60 с.
19. Tompson K. A Dictionary of Twentieth Century Composers. 1911–1971. – London: Faber and Faber, 1973.

References

1. Blok V. Metod tvorcheskoi raboty S. Prokof'eva. Issledovanie [Prokofiev's creative method. Research]. Moscow, Muzyka Publ., 1979. 143 p. (In Russ.).
2. Gakkel' L. Fortepiannaia muzyka XX veka. Ocherki [Piano music of the 20th century. Feature article]. St. Petersburg, Sovetskii kompozitor Publ., 1990. 196 p. (In Russ.).
3. Del'son V. Prokof'ev. Fortepianni kontsert № 4 [Prokofiev. Piano concerto no 4]. (In Russ.). Available at: http://www.belcanto.ru/prokofiev_concerto4.html/ (accessed 08.11.2014).

4. Korotina A.A. Fortepianni klavir: oblasti primeneniia i funktsii [Piano klavier: spheres of application and functions]. *Vestnik AKHI [Bulletin of Academy of Choral Arts]*. Moscow, 2014, no. 10, pp. 76-86. (In Russ.).
5. Martynov I. Sergei Prokof'ev. Zhizn' i tvorchestvo [Prokofiev. Life and creation]. Moscow, Muzyka Publ., 1974. 330 p. (In Russ.).
6. Muzykal'nyi slovar' Grouva [The New Grove: Dictionary of Music & Musicians]. Transl. and ed. A.O. Akopian. Moscow, Praktika Publ., 2007. 1103 p. (In Russ.).
7. Muzykal'nyi entsiklopedicheskii slovar' [Musical encyclopedia]. Ed. G.V. Keldysh. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1991. 672 p. (In Russ.).
8. Prokof'ev S. Dnevnik [Diary]. Paris, Serge Prokofiev Estate Publ., 2002. 1762 p. (In Russ.).
9. Prokof'ev Sergei. Avtobiografiia [Autobiography]. Moscow, Klassika – XXI Pub., 2007. 528 p. (In Russ.).
10. Prokof'ev S.S. Materialy, dokumenty, vospominaniia [Materials, documents, memories]. Ed. S.I. Shlifshtein. Moscow, Gosmuzizdat Pub., 1961. 708 p. (In Russ.).
11. Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva [Russian state archive of literature and art]. F. 1929. Op. no. 1. Ed. khr. no. 169, 170. (In Russ., unpublished).
12. Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva [Russian state archive of literature and art]. F. 1929. Op. no. 2. Ed. khr. 72. (In Russ., unpublished).
13. Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva [Russian state archive of literature and art]. F. 1929. Op. no. 1. Ed. khr. 70, 114. (In Russ., unpublished).
14. Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva [Russian state archive of literature and art]. F. 1929. (In Russ., unpublished).
15. Savkina N. Bukvy, zapiatye, noty i pauzy [Letters, commas, notes and rests]. Prokof'ev Sergei. Avtobiografiia [Autobiography]. Moscow, Klassika – XXI Pub., 2007, pp. 3-4. (In Russ.).
16. Iuzefovich V.A. Sergei Prokof'ev – Sergei Kusevitskii. Perepiska 1910–1953 [Sergei Prokofiev-Sergei Koussevitzky. Correspondence 1910–1953]. Moscow, Deko-VS Pub., 2011. 534 p. (In Russ.).
17. S.S. Prokof'ev i N.Ia. Miaskovskii. Perepiska [Correspondence]. Ed. M.G. Kozlova, N.R. Iatsenko. Moscow, Sovetskii kompozitor Pub., 1977. 600 p. (In Russ.).
18. Shenderovich E.M. O preodolenii pianisticheskikh trudnostei v klavirakh: Sovety akkompaniatora [About overcoming the pianistic difficulties of clavier: Tips accompanist]. Moscow, Muzyka Pub., 1987. 60 p. (In Russ.).
19. Tompson K.A. Dictionary of Twentieth Century Composers. 1911–1971. London, Faber and Faber Publ., 1973.