

**ФОРТЕПИАННЫЕ ПЬЕСЫ Н. Н. ЧУРКИНА  
В ФОРМИРОВАНИИ ТВОРЧЕСКИХ НАВЫКОВ  
МУЗЫКАНТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ НА ДУХОВЫХ  
ИНСТРУМЕНТАХ**

*И. В. Лазаретова, старший преподаватель кафедры духовой  
музыки учреждения образования «Белорусский государственный  
университет культуры и искусств»*

**Аннотация.** Статья посвящена десяти фортепианным пьесам Н. Н. Чуркина, написанным в 1957 г. и основанным на белорусских народных песнях. Пьесы не отличаются особой пианистичностью, однако это их качество, как и небольшой объем (12–40 тактов), предоставляют прекрасные возможности для дальнейшей творческой работы с музыкальным материалом. Автор предлагает использовать пьесы на занятиях со студентами-духовиками в классе фортепиано, причем не только для пополнения учебно-педагогического репертуара, но и для формирования творческих навыков развития музыкального материала, дополнения его новыми элементами, тембровыми красками и т. д.

**Ключевые слова:** фортепиано, пьесы, белорусская музыка, процесс обучения, творческие навыки.

**N. CHURKIN'S PIANO PIECE IN THE PROCESS  
OF FORMING THE CREATIVE SKILLS OF PERFORMING  
MUSICIANS ON WIND INSTRUMENTS**

*I. Lazaretova, Senior Lecturer of the Department of Wind Music  
of the Educational Institution «The Belarusian State University  
of Culture and Arts»*

**Abstract.** The article considers ten piano pieces by N. Churkin written in 1957 and based on Belarusian folk songs. The pieces are not particularly pianistic, but this quality, as well as their small volume (from 12 to 40 tacts), provide excellent opportunities for further creative work with musical material. The author proposes to use the pieces in piano lessons with wind students. Not only to replenish the educational and pedagogical repertoire, but also to form creative skills in the development of musical material, supplementing it with new elements, timbre colors, etc.

**Keywords:** piano, plays, Belarusian music, learning process, creative skills.

Николай Николаевич Чуркин (1869–1964) давно воспринимается в нашей национальной культуре «одним из основоположников белорусской профессиональной музыки, родоначальником национального жанрового симфонизма, музыки для детей» [1, с. 68] и других областей музыкального искусства. В то же время его заслуги в развитии фортепианного творчества, особенно в сравнении с другими белорусскими композиторами [3], крайне скромны. Он не был пианистом, в молодости работал руководителем школьного духового оркестра, учителем пения в общеобразовательной школе, руководителем кружков самодеятельности, студенческих хоровых коллективов [1, с. 69]. Главной сферой его интересов оставался фольклор: им сделано более 3000 записей песенных и танцевальных источников разных народов. Эти записи стали основой и довольно обширного композиторского творчества Н. Н. Чуркина, среди камерной музыки которого ведущее место занимают песни, романсы, многочисленные произведения для струнного квартета.

Фортепианная музыка композитора представлена лишь «Мазуркой» (1960) и десятью небольшими пьесами (1957). Их авторское название – «Десять пьес для младших классов музыкальных школ на материале белорусских народных песен». В издании 1996 г. цикл обозначен как «Десять детских пьес» [5], каждая из которых имеет название, которое дублирует первые слова фольклорного источника либо, как в последних двух номерах, представляет собой жанровое определение: «Жартоўная», состоящая всего из 12 тактов и совмещающая в себе черты польки и частушек, и финальный «Танец», также близкий польке и одновременно содержащий в себе ритмическую формулу полонеза с характерным дроблением второй доли (тт. 9 – 10, 12 – 13).

Стремление Н. Н. Чуркина пополнить фортепианный репертуар для детей, приходящееся на рубеж 1950–60-х гг., полностью соответствовало общим тенденциям того времени, отмеченного усилением внимания к камерной музыке в целом: «Если с 1920 до 1945 года было написано не более десятка произведений камерно-инструментального плана, то за пятнадцать послевоенных лет появилось более двухсот ансамблей, сонат, вариаций и т. д.» [6, с. 486]. Причем созданные тогда произведения имели абсолютно конкретного адресата: они были предназначены не столько для концертного исполнения, сколько для учебного процесса. Это подтверждают и рассматриваемые пьесы, написанные в простейших формах – от периода (упомянутая выше «Жартоўная») до трехчастной (все остальные). Им действительно, как пишут включившие их в сборник со-

ставители, свойственны «строгость и ясность формы, оптимистический характер, определенная программность, емкость фортепианной фактуры» [4, с. 3].

Пьесы демонстрируют использование секвенционного развития, регистровых, а также тональных сопоставлений (проведение темы в основной тональности и, встык, в тональности субдоминанты), приемов полифонии – имитационной и подголосочной. Они учат слышать и выделять проведение темы в разных голосах и регистрах, развивают технику левой руки, что для многих духовиков особенно актуально. Не будем забывать, что духовые инструменты были Н. Н. Чуркину ближе: он освоил их еще когда учился в Тифлисской военно-фельдшерской школе, где был духовой оркестр [2, с. 192]. Поэтому в фортепианных пьесах композитора чувствуется и желание «нагрузить» партию левой руки, и оркестровое мышление с явной любовью к ярким тембрам духовых.

Студентам-духовикам можно предложить не только познакомиться с этими фортепианными пьесами, разучить их, но и придумать их обработки с участием духовых инструментов. Не обязательно выполнять полностью переложение на духовой состав: это займет много времени и отвлечет от фортепиано. Лучше сохранить имеющуюся фортепианную фактуру, но «раскрасить» ее вкраплением отдельных звуков и простейших фраз на духовых инструментах. Такие нотные добавки можно адресовать даже начинающим музыкантам, что во многом послужит практикой для тех, кто в будущем займется педагогической деятельностью, возглавит детские любительские коллективы.

Наиболее развернутой является «Елка мая зялёная», открывающая цикл. В тт. 1 – 12 достаточно продублировать на одном или нескольких духовых инструментах звук «а». Это могут быть и повторы восьмыми, четвертями, и длинные ноты, связанные с развитием дыхательного аппарата, и тренировка артикуляционных приемов игры (двойной, тройной язык), и импровизационность ритма. Через каждые четыре такта исполнители-духовики могут меняться, что приведет к диалоговой структуре и возможным элементам инструментального театра.

При этом важно обратить внимание студентов на то, как от длительности повторяемых нот и от обращения к той или иной штриховой технике в их исполнении будут меняться, причем порой кардинально, жанровые черты мелодии. Движение половинными приведет к колыбельной, заставит увидеть прямые параллели с широко известной колыбельной «Спі, сыночак міленькі» (показательно, что узнаваемую мелодию этой песни композитор положил в основу своей «Калыханкі» из цикла «Две пьесы для скрипки и фортепиано», написанного в том же 1957 г.). Размеренные звуки четвертных, порученные духовому инструменту, сообщат пьесе большее напряжение, направят ее семантику в область размышлений о быстротечности времени. Восьмые создадут предвкушение бега,

ощущение некоторой тревоги, отсчета мгновений, как будто последних перед какими-то грядущими изменениями – важными, судьбоносными, которые наступят в среднем разделе этой части цикла.

Середина пьесы (тт. 13 – 28), особенно в сравнении с другими номерами, действительно необычна. В ней чувствуется оттенок ориентализма русской музыкальной культуры и, в частности, творчества Н. Римского-Корсакова. Следует обратить на это внимание студентов, попросить их самостоятельно найти ответ, обратившись к биографии композитора (Н. Чуркин учился у М. Ипполитова-Иванова, выпускника Н. Римского-Корсакова), к истории белорусской музыки (до середины XX в. белорусское национальное искусство было ориентировано исключительно на русскую классику). Такое «мини-исследование» станет дополнительным толчком к всестороннему исполнительскому анализу, умение производить который является одним из показателей профессионализма музыкантов.

В тт. 13 – 16 духовым можно отдать средний голос фактуры с восходящими полутонами, или повторы восьмых в верхнем голосе тт. 18, 20, 26, или оба этих дополнения сразу. Кроме того, в тт. 13 – 16, 21 – 24, 37 – 38 можно поручить верхний голос кларнету. Или распределить этот музыкальный материал между флейтой и кларнетом, создав впечатление своеобразного диалога в традициях ориентализма.

Начало пьесы «Шостак і дзяўчынкi» будто предназначено для включения тубы на сильных и относительно сильных долях. Повторы звуков «d» и «c» на слабых долях, порученные другому музыканту, помогут выработке у него джазовой манеры. Отдельным выразительным голосом может стать нисходящее полутоновое движение, порученное какому-либо духовому инструменту в тт. 1 – 2, 12 – 13 пьесы «А ў полі вярба».

Подобные вкрапления возможны и в других частях цикла. В № 4 «Што па садзіку» любопытным лейтмотивом может стать фраза четвертными «g – a» в разных октавах, в № 5 «А у полі дуб» – «d – e – d», что объединит пьесы в миницикл на основе темброво выделенного интонационного единства. Духовым можно поручить параллельное движение терциями, встречающееся в пьесах «Ах ты, дзеўчына», «Ульяна», «Жартоўная». № 10 «Танец» вновь требует подключения тубы на сильных долях тт. 1 – 6, 9 – 15, 19 – 22, подчеркивания духовыми повторов в верхнем голосе в тт. 3 – 4, 7 – 8, 21 – 22, 25 – 26.

Данные рекомендации являются лишь отдельными примерами включения духовых инструментов в нотный текст «Десяти пьес» Н. Н. Чуркина. На занятиях по фортепиано студенты-духовики могут сами предложить различные варианты, причем рассчитанные не только на начальный уровень обучения.

Подобные тембровые «раскрашивания» фортепианной фактуры реальными духовыми будут способствовать также развитию фортепианного исполнительства студентов-духовиков, умению «слышать» в звучании фортепиано различные тембровые краски и добиваться их имитации при сольной игре на этом инструменте. Но главное – они научат будущих педагогов и руководителей духовых оркестров и ансамблей творчески относиться к фольклорным источникам, помогут стимулировать музыкальную фантазию, необходимую не только при импровизационном изложении материала, но и в процессе выполнения инструментовок, переложений, различного рода обработок – всех тех видов деятельности, с которыми столкнутся выпускники, начав самостоятельную карьеру.

1. *Гудей-Каштальян, В. Г.* Чуркин Николай Николаевич / В. Г. Гудей-Каштальян // Композиторы Беларуси. – Минск, 2014. – С. 68–73.

2. *Журавлев, Д. Н.* Композиторы Советской Белоруссии : крат. биобиблиограф. справ. / Д. Н. Журавлев. – Минск : Беларусь, 1966. – 224 с.

3. *Мдивани, Т. Г.* Композиторы Беларуси / Т. Г. Мдивани, В. Г. Гудей-Каштальян. – Минск : Беларусь, 2014. – 479 с.

4. *Пракапцова, В. П.* Сюіты і цыклы / В. П. Пракапцова, Т. І. Жышкевіч // Фартэпіяныя мініяцюры беларускіх кампазітараў : хрэстаматыя : у 2 ч. – Мінск, 1996. – Ч. 2, сшытак 2. – С. 3–4.

5. Фартэпіяныя мініяцюры беларускіх кампазітараў : хрэстаматыя : у 2 ч. / укл.: В. П. Пракапцова, Т. І. Жышкевіч. – Мінск : Беларусь, 1996. – Ч. 2, сшытак 2 : Сюіты і цыклы. – 96 с.

6. *Шчарбакова, Т. А.* Музыкальная культура Беларусі ў 1945–1960 гадах. Інструментальная музыка. Камерна-інструментальная музыка / Т. А. Шчарбакова // Гісторыя беларускай савецкай музыкі / адказны рэд. Г. С. Глушчанка. – Мінск, 1971. – С. 486–496.