ИЗДАТЕЛЬСТВО грамота

Pan-Art

2026. Том 6. Выпуск 4 | 2026. Volume 6. Issue 4

ISSN 2949-2386 (online)

Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): pan-art-journal.ru

RU

Национальная память в эволюции фортепианного мышления В. Ф. Красноскулова на примере сочинений «По Болгарии» и «Донская сюита»

Пэн Чжучжи

Аннотация. В центре внимания данной статьи находятся два фортепианных цикла В. Ф. Красноскулова (1943-2024) – «По Болгарии» (1962) и «Донская сюита» (1982), созданные на разных этапах творчества композитора. Цель исследования – выявить изменения и устойчивые принципы фортепианного мышления В. Ф. Красноскулова на основе сопоставления способов воплощения национального материала в циклах «По Болгарии» и «Донская сюита». Анализ опирается на концепцию В. Н. Холоповой о специальном и неспециальном содержании музыки. В работе рассматриваются ладовая, ритмическая, фактурная организация, полифонические приемы, использование красочных возможностей регистров и тембра инструмента, современные композиторские техники. Все эти параметры в своей совокупности определяются образным содержанием. Отдельно прослеживается роль фольклора в драматургии циклов. В цикле «По Болгарии» национальный колорит возникает благодаря опоре на типичные черты болгарской традиции, к которым относятся ладовая переменность (чередование натурального минора, дорийского, фригийского и гармонического ладов), асимметричные метры (5/8, 7/8), характерные интервалы (увеличенная секунда), тембровые ассоциации с народными инструментами. В «Донской сюите» отправная точка иная: сохраняются узнаваемые контуры конкретных казачьих песен из записей А. М. Листопадова, однако фактура уплотняется до многослойного хорового звучания, а политональность, кластеры и линеарные аккорды становятся важным компонентом композиторской техники, встраиваясь в драматургию сочинения. Смысловой акцент смещается с личных детских воспоминаний на коллективную жизнь, обряд, историческую память донского казачества. Научная новизна исследования заключается в выявлении устойчивых и изменяющихся принципов фортепианного мышления В. Ф. Красноскулова, проявляющихся в различных способах претворения национального материала. В результате установлено, что переход от обобщённых признаков болгарской музыкальной традиции к конкретным казачьим песням сопровождается усложнением фактуры, гармонического языка и возрастанием драматургической роли современных композиторских средств. Вместе с тем в обоих циклах сохраняются обращение к конкретным жизненным образам, связь с народной культурой и стремление к авторскому переосмыслению национальных музыкальных традиций.

EN

National memory in the evolution of V. F. Krasnoskulov's piano thinking: the case of "Across Bulgaria" and "Don Suite"

Zhuzhi Peng

Abstract. This article focuses on two piano cycles by V. F. Krasnoskulov (1943-2024): "Across Bulgaria" (1962) and "Don Suite" (1982), written at different stages of the composer's career. The study aims to identify both the changes and the enduring principles of Krasnoskulov's piano thinking by comparing the ways national material is embodied in "Across Bulgaria" and "Don Suite". The analysis draws on V. N. Kholopova's concept of the "specific" and "non-specific" content of music. The work examines modal, rhythmic, and textural organization; polyphonic techniques; the use of the expressive possibilities of registers and the timbre of the instrument; and contemporary compositional techniques. Taken together, these parameters are determined by the works' imagery and expressive content. The role of folklore in the dramaturgy of the cycles is examined separately. In "Across Bulgaria", national color arises from reliance on typical features of the Bulgarian tradition, including modal variability (alternation of natural minor, Dorian, Phrygian, and harmonic modes), asymmetric meters (5/8, 7/8), characteristic intervals (the augmented second), and timbral associations with folk instruments. In "Don Suite", the starting point is different: recognizable outlines of specific

Научная статья (original research article) | https://doi.org/10.30853/pa20260089

© 2026 Авторы. © 2026 ООО Издательство «Грамота» (© 2026 The Authors. © 2026 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Cossack songs from A. M. Listopadov's field recordings are retained, but the texture becomes denser, developing into a multi-layered choral sonority; polytonality, clusters, and linear chords become important components of the composer's technique and are integrated into the work's dramaturgy. The semantic emphasis shifts from personal childhood memories to collective life, ritual, and the historical memory of the Don Cossacks. The scholarly novelty of the study lies in identifying the stable and evolving principles of Krasnoskulov's piano thinking, which manifest themselves in different approaches to the treatment of national material. The study establishes that the transition from generalized features of Bulgarian musical tradition to specific Cossack songs is accompanied by greater textural and harmonic complexity and by a more prominent dramaturgical role for contemporary compositional means. At the same time, both cycles retain a focus on concrete images of life, a connection with folk culture, and the composer's drive toward an original reinterpretation of national musical traditions.

Введение

Владимир Феодосиевич Красноскулов (1943-2024) – композитор, профессор Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова. Жанровый диапазон его творчества достаточно широк: симфонии, камерно-вокальные циклы, хоры, фортепианные сочинения. Но вне зависимости от жанра музыка Красноскулова говорит об одном: о человеке, о любви к Родине, родному краю, близким людям и окружающему миру (Дабаева, 2023, с. 6). Этим объясняются эмоциональная теплота его музыки, внимание к конкретным жизненным обстоятельствам и образам.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью изучения того, как национальные музыкальные традиции претворяются в индивидуальном фортепианном стиле В. Ф. Красноскулова на разных этапах его творчества. Особый интерес представляет соотношение устойчивых художественных принципов и изменений в способах работы с фольклорным материалом. Рассмотрение этого вопроса на примере двух циклов позволяет проследить развитие композиторского мышления в связи с национально-культурными источниками его творчества.

Среди фортепианных сочинений Красноскулова значительно выделяются два цикла – «По Болгарии» (1962) и «Донская сюита» (1982), – написанные в разное время и направленные на создание ярких образов различных культурных пространств. С Болгарией связано детство композитора, а с донским краем – его профессиональная жизнь. В обоих циклах Красноскулов опирается на народную традицию, однако материал и способ его воплощения посредством фортепиано различны. В цикле «По Болгарии» музыка воссоздаёт обобщённые черты болгарской музыкальной культуры. Композитор применяет типичные интонационные обороты, асимметричные метры (5/8, 7/8), переменные ладовые структуры. В «Донской сюите» Красноскулов обращается к конкретным казачьим песням из сборника А. М. Листопадова. Различие между двумя циклами значительное. Оно проявляется в образном строе, фактуре, использовании фортепианной звучности. И всё же различия эти второстепенны по сравнению с тем, что объединяет оба цикла. В центре внимания композитора – человек, конкретная жизненная картина, народная культура. Это отражается не только в программных заголовках: о том же говорит и сама звуковая ткань.

Для достижения поставленной цели решаются следующие задачи:

- определить характер национально-фольклорного материала и способы его преобразования в каждом из циклов;
- сопоставить ладовую, ритмическую, фактурно-регистровую и темброво-сонорную организацию произведений;
- выявить художественные функции используемых композитором средств и установить соотношение изменяющихся и устойчивых черт его фортепианного мышления.

Методологической опорой служит концепция В. Н. Холоповой (2014a, с. 16) о специальном и неспециальном содержании музыки. Специальное содержание включает всё, что представлено непосредственно в музыкальном тексте: лад, гармонию, ритм, фактуру, регистр, тембр, артикуляцию; неспециальное охватывает эмоциональный, изобразительный и символический пласты музыки (Холопова, 2014b, с. 261). С этих двух позиций оба цикла и рассматриваются далее.

В исследовании применяются сравнительный, музыкально-аналитический и интерпретационный методы. Сопоставление двух циклов проводится на основе анализа ладогармонической и метроритмической организации, фактуры, регистрового плана и темброво-сонорных средств. При рассмотрении «Донской сюиты» дополнительно используются нотные записи казачьих песен из собрания А. М. Листопадова, что позволяет проследить изменения фольклорного материала в фортепианной версии. Интерпретационный анализ направлен на выявление связи между музыкально-выразительными средствами и образным содержанием произведений.

Теоретическую базу исследования, помимо концепции В. Н. Холоповой, составляют работы, раскрывающие различные аспекты национальной традиции и музыкального мышления композитора. В. А. Гуревич (2007) рассматривает особенности авторского претворения фольклорного материала в творчестве Красноскулова. И. П. Дабаева (2023) обращает внимание на связь музыки композитора с человеческими переживаниями и конкретными жизненными образами. Работа М. Н. Булевой (2013) позволяет рассмотреть болгарскую песенную культуру в историческом контексте формирования национального музыкального мышления. При анализе асимметричных танцевальных ритмов используются материалы исследования Т. С. Ткаченко (1975). Положения М. Д. Аникеевой (2022) о сонорном тембре привлекаются при рассмотрении кластерных созвучий

и их выразительной функции. Нотные записи из собрания А. М. Листопадова (1950; 1952; 1953) служат источником для сопоставления казачьих песен с их фортепианным воплощением в «Донской сюите».

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования выявленных особенностей ладовой, метроритмической, фактурной и темброво-сонорной организации двух циклов при изучении фортепианного творчества В. Ф. Красноскулова, в курсах анализа музыкальных произведений и истории отечественной музыки. Выводы о связи фортепианной фактуры с образным содержанием пьес также могут быть полезны исполнителям при работе над художественной интерпретацией рассматриваемых циклов.

Обсуждение и результаты

Произведение «По Болгарии» появилось, когда Красноскулову едва исполнилось девятнадцать. Пять пьес, образующих цикл, – отзвуки детства: впечатления, вынесенные автором из болгарской жизни, с годами не стёрлись. Национальная основа приобретает особую роль. Конкретных фольклорных источников здесь нет: болгарский колорит создают ритмические формулы, характерные интонации, ладовая переменность – обобщённые признаки народной музыки как таковой. Память композитора сохранила типичные приметы болгарской народной музыки, которые претворились в интонационном складе его сочинения и в манере фортепианного письма (Гуревич, 2007, с. 49).

В «Донской сюите» Красноскулов строит музыку уже на конкретных мелодиях донских казачьих песен. Четыре её части обращаются к различным типам казачьей песни – свадебной, игровой, протяжной и быстрой провожальной. Но наличие точного фольклорного источника – не повод для буквального переписывания. Красноскулов сохраняет узнаваемый интонационный строй, жанровые черты, но переводит всё это в фортепианную фактуру, перекраивает, заставляет звучать по-новому (Гуревич, 2007, с. 56).

Сближает оба цикла то, что ни в одном из двух случаев народный материал на фортепиано не переносится механически. Красноскулов переплавляет его, пропуская через собственный авторский стиль, и лишь после этого песенная основа приобретает оригинальную индивидуальную трактовку. Особенно отчётливо это проявляется в «Балканском напеве».

«Балканский напев» не воспроизводит какой-либо конкретный болгарский напев: прямой цитаты в пьесе нет. Ощущение болгарского начала здесь рождается из внутреннего устройства звука, из самой музыкальной ткани. Уже первые четыре такта представлены в непрерывном ладовом движении – натуральный минор не успевает закрепиться, как его сменяет дорийский лад, за ним фригийский, и к четвёртому такту звукоряд принимает гармонический облик. Тема появляется с пятого такта: синкопированный ритм, нисходящая направленность мелодического рисунка – узнаваемые черты, отсылающие к болгарской интонационной сфере (Булева, 2013, с. 112). Ладовая структура и в дальнейшем развитии остаётся подвижной. Дорийский лад, натуральная и гармоническая формы минора сменяют друг друга почти каждый такт; дорийская же окраска периодически возвращается. Особая краска напева связана с увеличенной секундой. Неожиданно прозвучав в двенадцатом такте, она словно обрывает плавное мелодическое течение и привносит в общее звучание восточный оттенок. По строению этот оборот близок турецкому макаму Hicaz. Такое сходство можно рассматривать в контексте длительного влияния османской музыкальной культуры на болгарскую традицию. Ладовая переменность, прихотливый ритмический рисунок, включающий синкопы, преимущественно нисходящее мелодическое движение, внедрение увеличенной секунды – на этом взаимодействии и держится многослойный балканский колорит пьесы (Пример 1).

Пример 1. *«Балканский напев», тт. 1-15 (Красноскулов, 2012)*



Материалом «Донской сюиты», как говорилось выше, служат конкретные казачьи песни, чьи жанровые черты и характерный интонационный строй остаются узнаваемыми. Сохраняется и ладовая основа народных

мелодий, однако при переносе материала в фортепианную ткань композитор вносит определённые изменения. Нагляднее всего это проявляется в первой пьесе цикла – «Через речку рябинка лежала». У Листопадова песня записана в тональности fis-moll, где звук fis является опорным тоном пентатонического звукоряда (Листопадов, 1952, с. 49). Красноскулов же переносит её в *a-moll*, где опорным тоном становится a; ладовая природа от такого перемещения не меняется – в обоих случаях звучит минорная пентатоника.

С того же приёма начинается и вторая пьеса – «Кто с нами пашенку пахати?». В тактах 1-7 тональный центр смещается с *c* на *d*, так что мелодия звучит на большую секунду выше (Листопадов, 1953, с. 318). Однако переложение не сводится к сдвигу высотного положения лада: подголосочная полифония первоисточника отступает на второй план, а важное значение приобретает верхний голос, развивающийся в дальнейшем согласно инструментальной логике. Особенно заметно расширение звукового объёма темы в вертикальной проекции. Линия звучит одновременно в высоком и низком регистрах; диапазон делается ощутимо шире песенного. Небольшие изменения касаются и деталей: исчезают два начальных звука возгласа «Ай», отдельные фрагменты сокращаются, в тактах 3-4 удаляются или, напротив, прибавляются некоторые звуки. Всё это не рвёт связи с песней: тема лишь делается компактнее и органичнее входит в фортепианную фактуру.

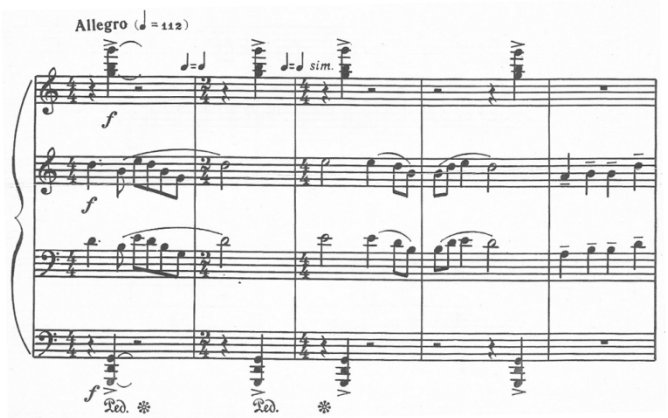
В цикле «По Болгарии» танцевальность задана ритмом. Это можно обнаружить в пьесе «Утро. В дорогу!»: с 27-го такта здесь устанавливается размер 5/8 – тот, что характерен для болгарского танца пайдушко (Ткаченко, 1975, с. 12). Но метр в данной пьесе – не просто цифра в начале нотного стана. В тактах 29-30 оба голоса дробят одни и те же пять восьмых по-разному: верхний пласт группирует их как 2 + 3, нижний – как 3 + 2. Внутренние опоры смещаются, и движение от этого становится упругим, «подпрыгивающим» (Пример 2). Совсем иначе построена «Рученица»: там выставлен размер 7/8 с группировкой «коротко – коротко – долго» (Ткаченко, 1975, с. 10), а быстрый темп с акцентами делает формулу по-настоящему ощутимой. В обоих случаях танцевальный импульс рождается не из мелодики как таковой – он идёт от характера движения, от того, как ритм организует музыкальное время.

Пример 2. *«Утро. В дорогу!», тт. 27-40 (Красноскулов, 2012)*



В «Донской сюите» ритмическая организация опирается на само народное действие, на его характер. «Кто с нами пашенку пахати?» – песня весенней коллективной игры: две группы участников действа встречаются, двигаясь друг к другу (Листопадов, 1953, с. 318). Присущий песне двигательный импульс композитор сохраняет, но переносит в область фортепианной фактуры. Между фразами темы композитор вставляет акцентированные аккорды, которые падают на вторую и четвёртую доли, в результате чего возникает эффект притопывания. Темп ускорен по сравнению с песенным оригиналом, и благодаря этому игра осуществляется оживлённее (Пример 3). Иначе устроена ритмическая драматургия в части под названием «Пора гостям сы двора». В тактах 68-70 мотив вращается, словно не желая отпустить слушателя; затем к нему подключаются остинатный рисунок и восходящие мелодические линии. Напряжение нарастает, и к финалу разворачивается картина, в которой объединяются застолье и прощание (Листопадов, 1953, с. 97).

Пример 3. *«Кто с нами пашенку пахати?», тт. 1-5 (Произведения ростовских композиторов..., 1988)*



Сопоставление двух циклов позволяет уточнить характер различия. В раннем – «По Болгарии» – носителем национального болгарского начала, претворенного в народной ритмике, выступает прежде всего сам метр: асимметричные размеры в пьесах «Утро. В дорогу!» и «Рученица» (см. выше) формируют национальный облик уже устройством такта, способом группировки долей. В «Донской сюите» всё строится иначе: ритмическая организация вырастает из содержания конкретной песни, из сценария связанного с ней народного действа – достаточно сослаться на приведённые выше примеры. В рассматриваемых циклах метроритм не ограничивается организацией музыкального времени, но участвует в воплощении движения, игры и прощания. Метроритм в обоих циклах не существует как самодовлеющая конструкция; его назначение – формирование образа.

Организация фактуры и регистровый план в цикле «По Болгарии» нередко сами порождают пространственный образ. Ярко проявляется это в пьесе «Под сенью гайдуцкого леса». В первых пяти тактах мелодия изложена в низком регистре и узком диапазоне. Отсюда тёмная, мрачная окраска звучания. В тактах 6-12 та же мелодия звучит выше – и теперь она словно отзывается издалека. С 28-го такта картина иная: фактура сгущается, верхний голос движется секвентно вверх, бас поднимается в октавном удвоении по хроматической гамме. Напряжение нарастает незаметно, но уверенно: кульминация близка.

Непрерывное движение – основа «Горного ручейка». В тактах 1-4 верхний голос движется без остановок: здесь повторяется остинатная квинтольная фигурация с чередованием подъёмов и спадов. Бас расположен сравнительно высоко и в основном движется вниз, хотя временами поднимается вверх; эта восходящая направленность нарушает прямолинейность нисхождения. Соединяясь, оба голоса очерчивают извилистую траекторию. Результат – образ ручья, то и дело меняющего направление.

Средством преобразования конкретного народного многоголосия в «Донской сюите» служит фактура. Можно проиллюстрировать это на примере первой пьесы цикла. Исходная песня «Через речку рябинка лежала» представляет собой сравнительно простое двухголосие в альтовом регистре (Листопадов, 1952, с. 49). В фортепианной версии Красноскулов сохраняет основные интонационные признаки песни и характерную подголосочную полифонию, но значительно расширяет фактурное и регистровое пространство. Уже во вступлении верхний и нижний пласты движутся навстречу друг другу, каждый опирается на свой пентатонический комплекс; там, где они пересекаются, складываются полиопорные, местами квазикластерные вертикали. В тактах 3-6 народная тема входит в эту многослойную ткань – и простое альтовое двухголосие обретает объёмное, собственно фортепианное звучание.

Особенно наглядно преобразование хоровой природы источника представлено в части под названием «Ой, да ты не дуй с гор, не бушуй...». Песня у Листопадова (1950, с. 96) записана в четырехголосном изложении; Красноскулов опирается на эту основу и начинает её уплотнять. К 33-му такту, на кульминации, гармонический пласт достигает уже шести голосов. Затем происходит смена звуковой перспективы. С 39-го такта тема возвращается в низком регистре, а на нее накладывается восходящая гаммообразная линия, уходящая в более высокую тесситуру. Ощущение дистанции нарастает: тема словно удаляется. Дальше фактура разрежается, динамика спадает и звучание растворяется в пространстве (Пример 4).

Пример 4. *«Ой, да ты не дуй с гор, не бушуй...», тт. 30-39 (Произведения ростовских композиторов..., 1988)*



Наиболее существенное различие между циклами связано прежде всего с фактурным изложением и регистром. В ранних пьесах они выстраивают пространство звучания: задают направление движения, рисуют его силуэт. В «Донской сюите» задача меняется: народное многоголосие становится материалом, который композитор развивает, прибавляя новые голоса, уплотняя или разрежая фактуру, выстраивая на этой основе новую форму. Отсюда – более сложное фактурное решение в позднем цикле. Образный план в цикле «По Болгарии» при этом сохраняется. В «Донской сюите» исходное народное многоголосие становится основой для формирования многослойной фортепианной ткани, включающей полиопорные сочетания, квазикластерные вертикали и постепенное увеличение числа голосов.

В «Горном ручейке» современные гармонические средства участвуют в формировании звукового образа. Это особенно ясно в начале пьесы. Остинатная фигурация в тактах 1-4 покоится на тоническом аккорде с побочной секстой; в 5-м такте звучит минорное трезвучие, тоже расширенное добавлением сексты. А в 6-м – доминантовый нонаккорд с пониженной квинтой; в его строе слышны и тритоновое соотношение, и целотоновое строение звукоряда. С 9-го такта гармонический язык заметно усложняется. Верхний и нижний пласты развиваются автономно, по различным ладогармоническим законам; в точках их наложения возникают полиаккордовые сочетания. В 12-м такте противодвижение пластов достигает тритонового расхождения, отчего возникает ощущение динамизации звукового пространства. В дальнейшем подобные структуры возвращаются и формируют хроматическую тональность. Добавочные тоны, целотоновость, тритоновые связи относятся к приёмам современной композиторской техники, однако здесь они применяются автором не ради новизны. Их назначение – тембровое: гармоническая ткань переливается, рождая всё новые оттенки звучания.

Тембровая многогранность фортепиано особенно ярка в «Рученице». Фортепианная фактура создаёт впечатление звучания целого инструментального ансамбля. Первые два такта формируют ударный пласт: тонический аккорд без терции, многократно и сухо повторенный, производит отчётливое впечатление игры на большом национальном барабане – тыпане. В тактах 3-4 звучание меняется: акценты перемещаются в более высокий регистр, и в их острой атаке угадывается щипковая манера тамбуры. Наконец, в тактах 11-20 в верхнем голосе появляется протяженная певучая мелодия, близкая по интонационному складу звучанию болгарской гайды. Так, в пределах одной пьесы демонстрируются три разных начала: ударное, щипковое, певучее, имитирующее звучание духового инструмента. Подражание здесь вовсе не буквально: нужный эффект дают смена регистра, разнообразие артикуляции, особое прикосновение к фортепиано, звучащему в результате как небольшой народный ансамбль. Болгарский колорит проявляется не только в ритме и мелодике – он заложен в самой природе фортепианного тембра.

В пьесе «Ой, да ты не дуй с гор, не бушуй...» кластерные соноры производят впечатление колокольного звона. Сходство рождается из одной только звуковой окраски. В тактах 36-38 кластеры излагаются почти без перерыва, но динамика уже спадает. Перезвон будто удаляется, и вокруг проступает пустое, бескрайнее пространство. В финале композитор возвращается к этому образу: звук постепенно гаснет (mezzo-piano, pianissimo), и последний кластер звучит pianississimo. Кластер здесь – не просто диссонантное созвучие, а самостоятельное тембровое качество: его окраска и постепенное затухание создают впечатление удаляющегося звона, трагического прощания (Аникеева, 2022, с. 114). Современная техника в этой пьесе – часть самого драматургического процесса: она формирует образ, развивает его, задаёт направление эмоциональной трансформации.

В финальной пьесе «Пора гостям сы двора» народная тема представлена в плотной фактуре с жёсткими диссонантными созвучиями. В тактах 9-16 квартовые аккорды вырастают из самой темы, из её квартовых интонаций, однако затем накладываются друг на друга, образуя политональный спор a-moll и es-moll. Тритон, разделяющий эти тональности, в сочетании с плотной фактурой порождает квазикластерное звучание предельного напряжения – жёсткое, местами почти металлическое; фольклорный облик темы оказывается здесь уже иным (Пример 5).

Пример 5. *«Пора гостям сы двора», тт. 11-20 (Произведения ростовских композиторов..., 1988)*



Далее этот принцип лишь усиливается. В пятой вариации (такты 101-104) восходящие аккорды линеарной функции движутся параллельными пластами; с 124-го такта, в коде, к ним присоединяется двуручное восходящее glissando, и звучание неожиданно взмывает вверх, обретая иной масштаб. Политональность, квартовые созвучия и аккорды линеарной функции, квазикластерные сочетания, glissando – всё это перестаёт восприниматься как набор отдельных эффектных приёмов. Вплетённые в общее движение, они ведут финал к праздничному апофеозу.

В двух циклах темброво-сонорные средства выполняют различные художественные функции. В цикле «По Болгарии» их главная функция – колористическая: добавочные тоны, целотоновые ладовые структуры, полиаккордовые сочетания обогащают гармоническую палитру. К этому прибавляется тембровая имитация – в фортепианном звучании угадываются тыпан, тамбура, гайда, и инструмент порой рождает впечатление игры целого народного ансамбля в миниатюре. В «Донской сюите» всё иначе. Кластерная сонорика здесь складывается в самостоятельный звуковой образ; прочие же приёмы новейшей техники не окрашивают звучание

извне, но преображают фольклорный материал изнутри. Принципиальна здесь функция этих средств: в раннем цикле современная техника создаёт тонально-звуковую среду, а в зрелом превращается в фактор драматургии, в элемент логики образного развёртывания.

Дело, впрочем, не сводится к ладовой, ритмической, фактурной организации и сонорике: меняется и сам масштаб обращения композитора к жизненному опыту. В цикле «По Болгарии» отправная точка – память самого автора. Дорога, природа, напев, танец: всё это детские впечатления, пережитые и услышанные лично. Национальный мир этого цикла и есть такая память: культурная среда удержалась в ней и возвращается из неё отдельными звуковыми образами. В «Донской сюите» личная связь с народной культурой сохраняется. Однако в центре теперь – жизнь сообщества: каждая казачья песня отражает конкретную жизненную ситуацию, будь то свадьба, весенняя игра, проводы или застолье. За каждой песней угадываются традиция, обычай, совместное действие, историческая память. В «Донской сюите» на первый план выходит коллективная историческая память донского казачества. В этом сдвиге, по-видимому, обнаруживается и развитие художественного мышления композитора.

Заключение

Музыкальный язык в сочинениях Красноскулова от раннего цикла к позднему заметно усложняется. За усложнением, впрочем, угадывается то же самое художественное ядро – узнаваемое и постоянное. Больше всего преображается фортепианное письмо. Фактура в цикле «По Болгарии» прозрачна и подвижна; в «Донской сюите» она уплотняется, нередко воспроизводя мощное многоголосное хоровое, а подчас и почти оркестровое звучание. По-иному устроена и работа с народным материалом: ранний цикл основан на достаточно обобщённых признаках болгарской традиции, поздний – на конкретных песнях, пропущенных сквозь призму авторского фортепианного мышления. Ряд существенных черт, однако, неизменен, в первую очередь жизненная конкретика: композитор по-прежнему опирается на народную культуру и характерные национальные интонационные сферы, а фортепиано служит у него средством воплощения зримых, легко узнаваемых образов. Вторая константа – отношение к традиции: её не отвергают, но и не воспроизводят механически; современные приёмы входят в музыку Красноскулова естественно, без декларации новаторства. И оба цикла, наконец, – музыка о человеческом опыте и культурной памяти, в народной жизни неизменно соседствующих в двух измерениях, светлом и трагическом. Фольклор для Красноскулова – не музейный экспонат, а живая основа, которую он всякий раз возвращает в современное звучание. Привязанность к традиции в сочетании с готовностью к поиску определяет облик этого композитора: он слышит человека в народной мелодии и не чуждается современного языка.

Перспективы дальнейшего исследования связаны с изучением других фортепианных и камерных сочинений В. Ф. Красноскулова. Сопоставление их музыкального языка с рассмотренными циклами позволит уточнить, насколько выявленные принципы работы с национальным материалом характерны для индивидуального стиля композитора в целом.

Материалы исследования | Research materials

1. Красноскулов В. Ф. Мишкина тетрадь: сборник фортепианных пьес для детей и юношества. Ростов н/Д.: Издательство Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова, 2012.
2. Листопадов А. М. Песни донских казаков: в 5 т. / под общ. ред. Г. П. Сердюченко. М.: Музгиз, 1950. Т. 2.
3. Листопадов А. М. Песни донских казаков: в 5 т. / под общ. ред. Г. П. Сердюченко. М.: Музгиз, 1953. Т. 4.
4. Листопадов А. М. Песни донских казаков: в 5 т. / под общ. ред. Г. П. Сердюченко. М.: Музгиз, 1952. Т. 5: Старинная казачья свадьба на Дону.
5. Произведения ростовских композиторов для фортепиано: педагогический репертуар музыкальных училищ / сост. А. С. Матевосян; пед. ред. Н. Корси. М.: Советский композитор, 1988.

Источники | References

1. Аникеева М. Д. Сонорный тембр в музыке российских композиторов последней трети XX века // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 3 (80).
2. Булева М. Н. Городская песня позднего болгарского возрождения и специфика музыкального мышления болгар во второй половине XIX века // Вестник музыкальной науки. 2013. № 2.
3. Гуревич В. А. Гармония мира: творчество Владимира Красноскулова // Композиторы Ростова-на-Дону: сборник статей. М.: Композитор, 2007.
4. Дабаева И. П. Музыкальный мир Владимира Красноскулова (к 80-летию со дня рождения композитора) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 1 (50).
5. Ткаченко Т. С. Народные танцы: болгарские, венгерские, немецкие, польские, румынские, сербские и хорватские, чешские и словацкие. М.: Искусство, 1975.
6. Холопова В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание // Philharmonica.International Music Journal. 2014a. № 1.
7. Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания // Philharmonica.International Music Journal. 2014b. № 2. https://doi.org/10.7256/1339-4002.2014.2.13227

Информация об авторах | Author information

RU

Пэн Чжучжи[1]
[1] Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова

EN

Zhuzhi Peng[1]
[1] Rostov State Rachmaninoff Conservatory

[1] *1242946839@qq.com*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 30.10.2026; опубликовано online (published online): 20.11.2026.

Ключевые слова (keywords): В. Ф. Красноскулов; фортепианное творчество; национальная память; фортепианная фактура; современные композиторские техники; V. F. Krasnoskulov; piano music; national memory; piano texture; contemporary compositional techniques.