ИЗДАТЕЛЬСТВО ГРАМОТА

Pan-Art

ISSN 2949-2386 (online)

2025. Том 5. Выпуск 4 | 2025. Volume 5. Issue 4

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

RU

«Книга путешествия по австрийским Альпам» Э. Кшенека: драматургия цикла

Миловидова Н. С., Антипина А. А.

Аннотация. Целью работы является определение драматургических и образных особенностей вокального цикла композитора XX века Э. Кшенека «Книга путешествия по австрийским Альпам». В статье раскрываются содержание текстов, особенности формообразования, жанрово-стилистические признаки и музыкальный язык данного сочинения. Научная новизна заключается в том, что впервые в отечественном музыкознании проводится полный структурно-семантический анализ этого опуса Э. Кшенека, в результате чего пополняется музыковедческое знание о малоизвестном в России произведении; прослеживаются черты романтического вокального цикла Ф. Шуберта, получившие в «Книге путешествия» новое претворение в условиях музыки XX века.

EN

E. Krenek's "Journey through the Austrian Alps": the dramaturgy of the cycle

N. S. Milovidova, A. A. Antipina

Abstract. The aim of this paper is to identify the dramatic and figurative features of the vocal cycle "Journey through the Austrian Alps" by the 20th-century composer E. Krenek. The article explores the lyrical content, formative features, genre and stylistic features, and musical language of this work. The scientific novelty lies in the fact that for the first time in Russian musicology, a complete structural and semantic analysis of this opus by E. Krenek has been conducted, expanding musicological knowledge of this little-known work in Russia. The paper also traces the features of F. Schubert's romantic vocal cycle, which in "Journey through the Austrian Alps" have been reimagined in the context of 20th-century music.

Введение

«Энциклопедия музыки XX века, воплощенная одним человеком», – так охарактеризовал Эрнста Кшенека канадский пианист Глен Гульд (ВК-паблик «Классическая музыка». https://vk.com/wall-59278017_45567). Эрнст Кшенек (1900-1991) – австрийский композитор, музыковед и музыкальный критик, оставивший яркий след в искусстве. Будучи современником XX в., он был свидетелем глобальных перемен в социальной жизни и новых реалий в культуре, отразив их в своем творчестве. Выходец из Австрии, композитор испытал на себе все тяготы исторических катаклизмов: участвовал в Первой мировой войне, во время фашистской диктатуры оказался в списке представителей «дегенеративной музыки» ("Entartete Musik"). В 1938 г. вынужденно эмигрировал в США, став одним из многих европейских переселенцев. Возвращение его музыки в Европу произошло в 1960-х гг., но до конца своих дней он проживал в Америке.

Ярко индивидуальный стиль Кшенека формировался в условиях авангарда первой половины XX в. За свою продолжительную жизнь он прошел путь от постромантизма через атональный и неоромантический периоды к собственному методу двенадцатитоновой техники, затем к интегрированной сериальной технике. В течение более чем семидесяти лет композитор создал около 240 сочинений: 24 оперы, 5 симфоний, симфонические произведения, 4 фортепианных концерта, хоровую музыку, инструментальные и вокальные миниатюры. Информация приводится по библиографии Боулса (Bowles, 1989).

В отечественном музыкознании наиболее исследованы оперы «Прыжок через тень» (1923) и «Джонни наигрывает» (1927), поставленные в 1920-1930-х гг. на сценах театров Ленинграда, Москвы, Киева, Одессы. Они нашли поддержку у ведущих музыковедов страны (Асафьев, 1927; Беляев, 1927; Вайнкоп, 1929; Соллертинский, 1928), которые были инициаторами исполнения данных опер и изучения творчества композитора. Эти сочинения оказали несомненное влияние на советскую музыку тех лет, в частности, на ранние произведения

Научная статья (original research article) | https://doi.org/10.30853/pa20250074

© 2025 Авторы. © 2025 ООО Издательство «Грамота» (© 2025 The Authors. © 2025 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/

Д. Д. Шостаковича, его оперу «Нос» (Миловидова, 2002). В последние десятилетия у отечественных музыковедов наблюдается подъем интереса к изучению наследия Э. Кшенека (Мугинштейн, 1986; Яруцкая, 2008; Векслер, 2017; Барсова, 2018). Очень широко об австрийском мастере представлена иностранная литература (Knessl, 1967; Adorno, 1974; Bowles, 1990; Zenck, 1990). Огромную ценность для понимания наследия композитора имеют его собственные литературные и музыковедческие труды (Krenek, 1990; 1999).

Помимо опер, известностью пользуются и другие произведения музыканта: фортепианные сонаты, исполненные ведущими пианистами мира: М. Юдиной (https://pinkamuz.pro/search/Эрнст%20Кшенек.%20Соната%2С%20соч.%2059) и Г. Гульдом (https://pinkamuz.pro/search/Кшенек%2С%20Эрнст), сочинения для симфонического оркестра, камерные инструментальные произведения для разных составов, хоровая и камерная вокальная музыка. В 2000 г. Геликон-опера организовала цикл концертов к 100-летнему юбилею музыканта, в которых прозвучали фортепианные опусы, опера «Цена доверия», а также номера из вокальных сочинений (Чем порадует «Геликон-опера» в нынешнем сезоне. 2000. Хроника. https://www.intermedia.ru/news/116377). Перечень произведений композитора, исполненных в России, представлен в статье И. А. Барсовой (2018) «Музыка Эрнста Кшенека в России». Вокально-хоровые сочинения Кшенек писал на протяжении всей жизни. Им созданы циклы «Сквозь ночь», «Песни прошлых лет», «Сестина» для сопрано и инструментального ансамбля, а также отдельные песни.

Статья посвящена вокальному циклу «Книга путешествия по австрийским Альпам» для голоса в сопровождении фортепиано на его собственные тексты (1929). Будучи одним из лучших произведений композитора, сочинение далеко не в полной мере освоено исполнителями и недостаточно освещено в отечественных музыковедческих работах, а потому нуждается в более пристальном изучении, что составляет актуальность темы данной статьи.

Для достижения цели исследования ставятся задачи:

– проанализировать содержание литературных текстов, которые легли в основу цикла «Книга путешествия по австрийским Альпам»;
– определить особенности строения, драматургии и музыкального языка этого произведения;
– выяснить пути преломления традиций песенных циклов Ф. Шуберта в данном сочинении.

Методологию исследования в процессе изучения материала составили: семиотический подход в трактовке элементов музыкальной речи, опирающийся на категории знака и его содержания; метод целостного анализа музыкального произведения, комплексно раскрывающий все параметры данного сочинения; элементы интертекстуального анализа при сопоставлении циклов Э. Кшенека и Ф. Шуберта для выявления связей с традициями австрийской культуры.

Материалами исследования послужили: ноты, библиография, тексты самого композитора, перевод литературного текста на русский язык Н. Шлифштейн и Л. Гофман, аудиозапись произведения.

Практическая значимость работы заключается в возможности использовать результаты музыковедческого анализа цикла Э. Кшенека (его драматургии, музыкальной формы, стиля) в учебных курсах «История музыки», «Музыкальная литература», «Современная музыка»; кроме того, полученные материалы исследования могут способствовать расширению репертуара исполнителей и созданию ими собственной художественной интерпретации образов данного цикла.

Обсуждение и результаты

На вокальное творчество Кшенека существенно повлияла литературная деятельность. Круг его писательских интересов весьма широк: размышления о месте музыки в обществе, о музыкальной эстетике, о творчестве отдельных композиторов, прежде всего Ф. Шуберта, об эстетике и природе жанра оперы, о вопросах музыкальной формы и т. д. Кшенек писал обширные серии эссе в немецкоязычных изданиях “Anbruch” («Наступление»), “Dreiundzwanzig” («Двадцать три»), “Frankfurter Zeitung” («Франкфуртская газета»), “Wiener Zeitung” («Венская газета») и “Forum” («Форум»). Ему принадлежит большая часть либретто собственных опер и текстов вокально-хоровых произведений. В 1938 г. из-под пера композитора даже вышел короткий рассказ «Три шинели Антона К.» (“Die drei Mäntel des Anton K.”). «В нем в кафкианском стиле Кшенек рассказывает о трудностях своей эмиграции, безнадежности и зависимости от произвола властей» (Kling, 2020).

Наибольшее влияние на духовное становление Кшенека оказало творчество Карла Крауса (1874-1936) – австрийского писателя, поэта-сатирика, литературного и художественного критика. В 1928 году композитор вошел в тесный круг общения с ним: «Доныне я нахожусь под властью исключительной независимости его духа и непримиримости его этических убеждений. <…> Неумолимая последовательность, с которой он противопоставлял себя “этому миру”, так что в конце концов не оставалось ничего, кроме острейшего разрыва между ним и всем остальным, производила на меня огромное впечатление» (Мугинштейн, 1986, с. 100). На тексты К. Крауса Кшенек сочинил два цикла: «В ночи» ор. 67 (1930) и «Соловей» ор. 68 (1931). Они повлияли на его собственное произведение – «Песни поздних лет» ор. 71 (1931).

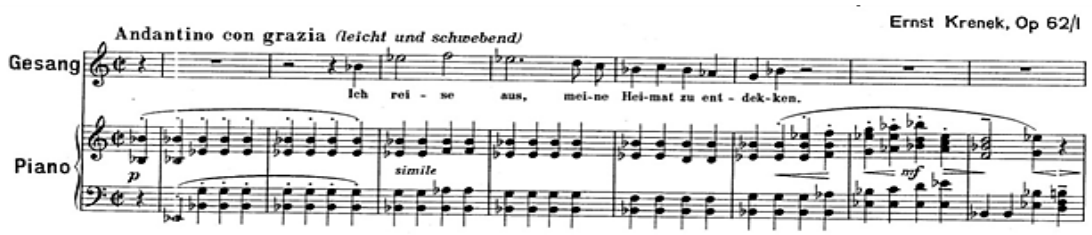
В творчестве Кшенека можно выявить идеи, возникшие под влиянием К. Крауса и особо актуальные в начале XX века: неприятие буржуазного общества, сатирический взгляд на его пороки и экспрессионистские темы отчужденности человека, мотив ожидания катастрофы (Kraus, 1937). Эти идеи нашли воплощение в вокальном цикле «Книга путешествия по австрийским Альпам».

История появления цикла связана с поездкой по Австрии весной 1929 г., когда композитор со своей семьей

отправился в путь, чтобы лучше познакомиться с родиной, которая стала для него «дорогим понятием» (Krenek, 1999, S. 814). Текст и музыка создавались в течение трех недель с 5 по 26 июля 1929 г. В основе литературного текста лежит верлибр – стих, не имеющий четко заданной рифмы и метрики, отличающийся от прозы членением на строки.

В этих песнях отразились тревожные умонастроения, порожденные сложным историческим моментом, выпавшим на долю некогда великой Австрийской империи после событий 1918 г., которые испытывал не только Кшенек, но и общество в целом. Кроме того, в этот период композитор проявлял наибольший интерес к творчеству Ф. Шуберта, циклы которого («Прекрасная мельничиха» (1823) и «Зимний путь» (1827)) раскрывают тему поиска счастья героем, отправляющимся в странствие.

Цикл состоит из двадцати песен, которые делятся на 4 раздела, соответствующие этапам путешествия: № 1-6; 7-11; 12-15; 16-20. Соответственно в драматургии цикла выделяются 4 фазы повествования. В песне **«Мотив»** (№ 1) раскрывается причина поездки: «Я странствую в надежде открыть отечество свое» (здесь и в дальнейшем литературные тексты приводятся по: Кшенек Э. Книга путешествия по австрийским Альпам / пер. Н. Шлифштейн, Л. Гофман. http://leonidhoffman.kulichkin.ru/trans/ekreise). Автор, испытывая сожаление о нынешней судьбе своей страны, стремится обрести внутреннюю гармонию в соприкосновении с ней (Пример 1).



Пример 1. *Кшенек Э. «Книга путешествия по австрийским Альпам» ор. 62. № 1 «Мотив»* (Krenek, 1929, S. 3)

Эта песня служит отправной точкой всего цикла. Тональность Es-Dur, светлая, ясная мелодика придают ей черты романтической песни в духе XIX века и непосредственно шубертовской лирики. Она выдержана в тональной гармонии, имеет трехчастную структуру с серединой в доминантовой сфере (B-Dur). Песенные интонации крайних частей сменяются речитативно-декламационным складом в среднем разделе. В этой же песне рождается мотив, который прозвучит в предпоследнем номере, создавая интонационную, смысловую арку и репризность в цикле.

«Движение» (№ 2) содержит два плана содержания: внешний – поездка на автобусе по Альпам, которая сопряжена с неумелым вождением по крутым горным дорогам (автомобильный транспорт еще только входил в повседневную жизнь), и размышления об издержках, которые несет цивилизация, требующая от людей терпения и принятия иных условий жизни. В музыке используются звукоизобразительные эффекты: аккорды на стаккато, словно «потряхивание» в автобусе, волнообразное движение мелодии, имитирующее чередование подъемов и спусков, нисходящие хроматические последовательности аккордов, как очень медленное, унылое «соскальзывание» с крутого спуска. В фортепианной партии появляются танцевальные ритмы в духе саркастических скерцо, остинатный пунктирный ритм на фоне примитивного аккомпанемента.

Преимущественно речитативная вокальная партия гибко подстраивается под сменяющееся настроение повествования, чередуя ямбические и хореические стопы. Немаловажную роль в создании образа играет гармоническая сторона песни, где наряду с классической гармонией используется полиаккордика.

Песня **«Монастырь в Альпах»** (№ 3) посвящена рефлексии на тему религии. Первая часть создает образ древнего монастыря в долине, неподвластного течению времени. Но и сюда проникла цивилизация: проведен водопровод, электричество и даже телефон. Во второй части песни композитор иронизирует над поверхностным отношением к религии – для прихожан тайна, владевшая величественным зданием, остается нераскрытой. В третьем разделе fließender (текуче) в размышлениях автора дается горький итог: религия в таком преподнесении вместо возвышения души приносит ощущение бессмысленности жизни.

Первая часть подобна сдержанному хоралу, в ней преобладает линеарность. Во второй и третей частях появляется вальсовый аккомпанемент, вновь подчеркивающий ироничное отношение автора к происходящему. В конце возвращается полифоническая фактура, создавая интонационную арку между разделами.

Образ природы Альп раскрывается в № 4 **«Погода»**. При описании дождливого холодного дня в горах Кшенека посещают ироничные мысли: в горной местности люди проживают лишь половину жизни, ведь здесь не хватает солнца, а его появление сегодня вечером не может гарантировать светлое утро завтрашним днем. Первая и третья части трехчастной формы непосредственно передают внешние проявления непогоды. В фортепианной фактуре возникают звукоизобразительные элементы: аккорды на стаккато, словно зарядивший с утра дождь. В вокальной партии мелодия движется свободно по хроматическим звукам, верхний голос сопровождения дублирует ее. Лишь в момент показа просветления природы фактура разряжается, возникает органный пункт на звуке «до», на фоне которого вокальная партия постепенно теряет интенсивность и умолкает.

Композитор, спасаясь от непогоды, останавливается в горном отеле, где погружается в печальные раздумья (**«Грустный час»** № 5). Так в тексте возникает несколько важных тем: мотив пути, приверженности своему

дому, а также «мотив ожидания», столь характерный для искусства начала XX в. «Навязчивая идея» словно бы находит отражение в форме песни – рондо, где рефреном служит период повторного строения, модулирующий из f-moll в cis-moll и обратно. Первый эпизод – это разговоры окружающих, обсуждающих незнакомца, второй – пугающие мысли, возникающие ночью: музыка переходит в атональную сферу, вокал, подобно возгласам, динамически усиливается, доходя до высочайшей точки на фортиссимо. После резкого обрыва наступает тихая интермедия, где плавно движутся параллельные кварты, сопровождаемые органным пунктом на звуке b (субдоминанта в основной тональности f-moll).

В песне **«Кладбище в горной деревне»** (№ 6) продолжается развитие предыдущих образов и мотивов: ожидания, беспомощности перед лицом неотвратимой смерти. Образ мрачного похоронного шествия передается в глубоких бемольных тональностях (b-moll, es-moll). Напевность и простота вокальной партии вызывают сравнение с вокальной мелодикой Ф. Шуберта. Тихие, скорбные интонации плача в центральном эпизоде сменяются извилистой линией речитативного склада с фигурой креста, знаменующей апокалиптические видения, когда рухнут Альпы, мертвецы взломают свои могилы, а гигантские памятники разобьются. Возникает сравнение с яркими экспрессионистскими образами А. Шенберга (монодрама «Ожидание», 1909), А. Берга (опера «Воццек», 1922) и самого Кшенека (опера «Орфей», 1923). Далее появляется гротескная ломаная мелодия, напоминающая «пляски смерти» в духе «Трепака» из цикла М. Мусоргского «Песни и пляски смерти» (1877). При появлении в горах солнечного света видения рассеиваются, герой возвращается к повседневной жизни. В последнем разделе воспроизводится звучание колокола, напоминающее торжественный хорал, что воспринимается как мысль о вечном продолжении хода жизни.

«Дождливый день» (№ 7) открывает вторую фазу цикла, меняя тон повествования. Несмотря на непогоду, тревожные думы больше не омрачают путешественника. В отеле за бокалом красного вина он созерцает вид за окном: лужу на тропинке, все более полноводный ручей, жену фермера с зонтиком. В первом разделе двухчастной формы рисуется картина начинающегося ненастья, во втором – бытовые сцены за окном. Однообразный ритм передает и капли дождя, и монотонный ход времени. Вокальная мелодия светлая, жизнеутверждающая, в духе народных напевов, содержит характерную интонацию восходящей сексты. Ее движение к концу песни постепенно замедляется, длительности укрупняются, будто герой засыпает.

Песня **«Наше вино»** (№ 8) посвящена памяти Ф. Шуберта. Мотив вина, впервые возникший в песнях «Монастырь в Альпах» и «Дождливый день», раскрывается здесь в полной мере. Его символическое значение с давних пор связано с жизненным циклом: виноградная лоза, чудесный дар природы, преобразуется в прекрасный напиток. В музыке эта тема не раз находила отражение: в «Песне о Земле» Г. Малера (1909), в «Застольной песне» Ф. Шуберта (1825), в «Лунном Пьеро» А. Шенберга (1912) и других сочинениях. Вино принято считать национальным достоянием Австрии, и композитор восхваляет его как часть культуры своей родины. Песня имеет признаки жанра мазурки. Ее форма – двухчастная репризная. Вокальная партия звучит незатейливо, в духе народных мелодий. Как и в песне «Мотив», используется светлая и жизнеутверждающая тональность Es-Dur. Во второй части танцевальность сменяется тихим просветлением.

«Оглядываясь назад» (№ 9) содержит аллюзию на песню «Куда?» из цикла Шуберта «Прекрасная мельничиха». Лирический герой Шуберта, отправляясь в путь, следует за ручьем, вдохновенно вопрошая, куда тот его ведет? Герой Кшенека замечает, что нынешнее поколение, выросшее в городе, потеряло связь с природой, со своими корнями. Подобно герою Шуберта, он задается вопросом о поиске своего пути в изменяющемся мире.

Аллюзии присутствуют и в драматургии самого номера. Так, в коротком вступлении возникают два ключевых мотива: восходящая ломаная цепочка интервалов как интонация вопроса, не имеющего ответа, и мотив, напоминающий фигурированный аккомпанемент шубертовской песни, в его минорной версии. В отличие от бесконечно бурлящего потока песни Шуберта, у Кшенека он то и дело замирает, прерывается речитативом. Сквозное развитие приводит к кульминации на *ff*, где печальные фигурированные мотивы ныне звучат гневно, негодующе. Однако они резко прерываются, и вновь возвращаются ломаные интонации вступления, сначала в аккомпанементе, потом в вокальной партии. Тихо замирает вопрос: «Куда?»

В песне **«Вверх и вниз»** (№ 10) выражается ироническое отношение композитора к «прогрессу». Здесь показан приезд туристов, которые своими шумом и суетой нарушают покой автора, погруженного в созерцание природы. Теперь туристы в Альпах больше страдают, чем наслаждаются, поскольку приезжают не любоваться прекрасным пейзажем, а выполнить долг, «Бог знает каким демоном навязанный им». Следуя инструкциям путеводителей, «они бегут, один туда, другой сюда, скорей испытывая муку, чем наслаждаясь, и восклицают: “Ах, хорошо! Как хорошо!”, фотографируя себя и горы, и ничего не видят, потому что им надо писать открытки». От этого у них зарождается дух человеконенавистничества, конкуренции за место на стоянке автомобилей, в ресторане, на смотровой площадке и т. д. Люди теряют саму суть путешествия как способа познания окружающего мира и самого себя в процессе неспешного созерцания. Они кажутся особенно жалкими на фоне величественных Альп.

Хаотическое движение мелодии словно передает бестолковую суету. Атональная мелодия движется то волнообразно, то резкими ломаными скачками вниз и вверх, то речитирует на одном звуке или нетерпеливо «раскачивается», изображая передвижение нескончаемой толпы. В начальной фразе композитор прибегает к элементам техники двенадцатитоновости. Фортепианная партия вторит вокальной, дублируя ее в разных голосах фактуры. Лишь в заключительном разделе возвращается образ величественных Альп, что передается диатоническим хоралом.

В песне **«Альпийские жители»** (№ 11) получает продолжение мысль о противопоставлении природной среды и надвигающейся урбанизированной действительности. Приезжие туристы уподобляются «норманнам,

шумным диким кочевникам», своим поведением они чуть ли не выживают местных жителей, а те «втихомолку считают прибыль», которую «вытянут из их кармана». А вечером пришельцы продолжают свой примитивный отдых за пивом, распевают на всю округу последние хиты, так что отель «в миг превратится в сумасшедший дом».

Композитор назвал данный номер «Народное попурри». В музыкальную ткань вплетен калейдоскоп различных народно-бытовых мотивов, сопровождаемых простейшими вариантами аккомпанемента. Они звучат намеренно грубо, преимущественно в динамике *f* и *ff*. В конце стремительный пассаж срывается на *fff* и раздается истошный возглас, сопровождаемый громогласными аккордами, спускающимися по хроматизмам. На фоне зловещего тремоло фортепиано неутешительно звучат ироничные слова: «Наверное, таким и будет светопреставление!»

Песня **«Политика»** (№ 12) начинает третью фазу цикла, в которой раскрываются размышления автора о влиянии социальной жизни на людей. Он призывает братьев-австрийцев объединиться, прекратить острую политическую борьбу, развернувшуюся в годы существования Первой Австрийской Республики. «И разве мы совершенно разучились жить, лишь ради жизни самой?» – вопрошает он.

Песня написана в трехчастной форме с варьированной репризой и развернутой кодой. В начальном разделе задается оборот, из которого потом «вырастает» весь музыкальный материал песни. В нем же обозначается лейтритм: четверть с точкой – восьмая – четверть. Фортепианная партия излагается в хоральной фактуре, ее верхний голос становится вокальной партией экспрессивного характера в речитативном складе. Цепочка контрастных эпизодов описывает ужасы недавних послевоенных лет, социально-политические сложности Австрии 1920-х годов. Призыв к единению – тонический органный пункт в Es-Dur в басу (Maestoso) звучит торжественно, словно колокол, прославляющий будущее братство. Возникает аллюзия на финал Девятой симфонии Шуберта C-Dur (1828), в разработке которой появляется тема, похожая на бетховенскую «Оду к радости» (1823).

Изображение бури, проявляющейся в горной местности с особой необузданностью, содержит аллегорический смысл: это образ испытаний, возникших на пути как австрийского народа, так и отдельно взятого человека **(«Гроза»** № 13). Но, как считает автор, она несет очищение души от злобы и подлости. Нужно всегда помнить, что даже за самой беспросветной темнотой и непогодой следует появление солнца: еще не все потеряно! Образ грозы передается элементами звукоизобразительности: следуют низвергающийся поток цепочек кварт и квинт, вихревые пассажи шестнадцатыми длительностями по хроматизмам, наслоение трезвучий и тритонов. Вокальная партия наполняется резкими разнонаправленными скачками на октаву, движение становится бурлящим, хаотичным. Складывается форма сквозного развития из пяти построений. Тональной основой становится D-Dur, наиболее ясно он проявляется в конце, когда говорится о том, что на горизонте показалось солнце. В фортепианной партии в это время дается постепенное восходящее движение параллельными трезвучиями.

Контрастно с предыдущей песней звучит **«Тоска по дому»** (№ 14). После резких высказываний о современной жизни («Оглядываясь назад» № 9, «Политика» № 12) автор признается, что привязан к своей родине, какой бы она ни была. Его поражают величественные Альпы, их вечная красота и тайна. Он всегда думает о своем доме, где бы ни оказался. Растущая в старом дворе липа побуждает ощутить мудрость, вмещающую простор духа вечности. Возникает сравнение с образом липы в цикле «Зимний путь» Ф. Шуберта, т. к. и для него – это символ родины.

В музыкальном облике темы преобладают хрупкость, нежная задумчивость. В среднем разделе (Meno mosso, Larghetto), когда речь вновь заходит о судьбе родины, появляется хоральная фактура, но завершается песня в светлом E-Dur в динамике *ppp*.

В песне **«Жаркий день у озера»** (№ 15) герой открывает для себя другую сторону жизни. В этот день солнце светит особенно ярко, по горам плывет легкая дымка, вокруг тишина, и только вдалеке можно услышать поющий женский голос или всплеск рыбы на воде. При виде этой идиллии автор приходит к мысли о том, что удел человека – не только борьба. Он задается вопросом: «Может, я нашел тебя, родина моя?».

Песня имеет трехчастную форму. Крайние разделы рисуют музыкальный пейзаж в жанре баркаролы в размере 6/8 с «покачивающимся» ритмом аккомпанемента. Партия фортепиано складывается из двух голосов, напоминая вокальный дуэт. Тональная гармония лишь слегка затемняется диссонирующими интервалами, передается ощущение ленивого созерцания в жаркий день. Тому же эффекту способствует переменный лад A-Dur – fis-moll. В средней части происходит активное тональное развитие в сфере бемольных тональностей, пока вновь не устанавливается ясный A-Dur.

С песни **«Маленький городок в Южных Альпах»** (№ 16) начинается последняя фаза цикла. В ней предстает пейзаж небольшого городка. Между высокими белыми домами теснятся узкие улочки, полные сочных красок. На площади, залитой солнцем, находятся изящные аркады. Вечером здесь местный оркестр играет зажигательные мелодии: чуть быстрее, чем нужно, и не совсем ладно, но зато так темпераментно, как могут играть только на юге. Городок вдохновляет автора: жить стоит!

Песня состоит из двух контрастных частей: образ южного городка предстает в ярком вступлении, где формируется интонационное ядро, которое будет появляться между вокальными фразами в течение всего первого раздела. Вокальная партия ариозного стиля гибко следует за текстом, иллюстрируя его. На словах «широкая долина», «бесконечная высь» появляется длинный распев. Высокие горы на фоне голубого неба изображены восходящим ходом параллельных аккордов, переходящих в движение по звукам светлого E-Dur. Вторая часть – сцена праздничного вечера. Он рисуется танцевальными ритмо-формулами, «приплясывающими» на бас-аккорде. Тональный план образует переход из минорных тональностей в мажорные, где центром является b-moll: e-c-b-C-E. Но завершающий басовый ход возвращает в основную тональность e-moll.

В песне **«Вид на юг»** (№ 17) путь автора лежит через Вельшланд (франкоязычная часть Швейцарии), откуда он обращает свой взор на север Италии. Уже издалека ощущаются свет и исходящая из тех земель благодать. Но автор предпочел бы остаться дома, а не на чужбине, хотя она теплая и прекрасная: «Конечно, счастье должен чертополох найти в своей земле, и, пересаженный в прекрасный сад, он ни за что не станет розой!» Так и человеку подходит только своя, родная «почва», и лишь живя на ней, он будет счастлив по-настоящему. Песня написана в форме рондо. Музыка рефрена наполнена негой, сочными гармониями, использован пунктирный ритм хабанеры, перебиваемый триолями. Эпизоды не контрастируют рефрену: первый содержит красочную модуляцию из основного As-Dur в es-moll, второй (размышления о чертополохе) кажется скромным, лишенным распевности. В завершение утверждается светлый As-Dur, высказывается мысль о счастье жизни.

Контрастно звучит песня **«Решение»** (№ 18): тоска по прошлой жизни, где человек и природа были едины, бессмысленна. Необходимо любить мир таким, какой он есть, любить себя, свою судьбу и всегда жаждать чего-то нового, только тогда можно обрести счастье и удовлетворенность.

Стремительность, тревожный характер музыки достигаются за счет формы сквозного развития и синкопированного ритма в фортепианном сопровождении. Оно прерывается контрастными эпизодами, словно передающими внутреннее сомнение героя. Выразительная вокальная партия речитативного склада гибко следует за текстом. В среднем разделе она более напевная, «пробивается» светлый C-Dur, тогда как в основном господствует as-moll. В финальной кульминации звучит акцентированная декламация, это итоговый вывод, который торжественно провозглашается в динамике *ff*.

«Возвращение домой» (№ 19) знаменует завершение путешествия, автор вновь испытывает «боль прошедшего», хотя относится к этому философски, т. к. «всякий конец – это начало нового». Его странствия еще продолжаются, но он стремится домой и надеется найти там желанный покой.

Песня написана в двухчастной форме. Первая часть посвящена возвращению героя, вторая – образу родины, воспринятой через призму новых впечатлений и мыслей. Песня по своему складу похожа на № 1 «Мотив», она также написана в тональности Es-Dur, в первой части в фортепианной партии трижды проходит мотив путешествия. Во второй части, в финале, интонация возникает уже в своем изначальном виде в вокальной партии. Тем самым образуется арка между частями цикла, объединяя его. Однако не все сомнения героя разрешены: в фортепианном послесловии дается прерванный оборот: D_7 разрешается в Ces-Dur (VI низкая ступень Es-Dur).

«Эпилог» (№ 20) ставит финальную точку. Вернувшись домой, автор отправляется прогуляться по деревне, которая недружелюбно встречает его мрачным видом. За густыми зелеными полями – виноградники. На воротах винного погреба написано: «Живу не знаю сколько, умру не знаю когда, иду не знаю куда, но все же не удивляюсь тому, что счастлив я». Автор потрясен, что ответ, ради которого он и отправлялся в путешествие, находится рядом с его домом: нужно просто жить и радоваться этой жизни!

Возникает параллель с песней «Шарманщик», которая завершает «Зимний путь» Ф. Шуберта: такой же мрачный характер, декламационный стиль изложения, диалог вокальной партии с проигрышами фортепиано. Во вступлении песни Кшенека тираты в партии фортепиано переходят в щемящую малую секунду, выражая внутреннюю дисгармонию в душе героя. Интонация тритона на звуках a-es становится лейтмотивом и пронизывает всю песню.

В среднем разделе появляется образ вина. Как и в № 8 «Наше вино», оно символизирует первоисточник жизни, ее круговорот и элемент национальной культуры. Автор называет его «король», и в музыке в это время возникает хорал, с которым контрастирует танцевальный фрагмент, воплощая жизнерадостную сторону этого образа. Выведенная композитором истина провозглашается в динамике *ff*, а вся песня торжественно завершается в Es-Dur – основной тональности цикла. Повторяя поразившую его фразу на двери винного погреба, автор приходит к пониманию того, что на самом деле он счастлив и не удивлен этим!

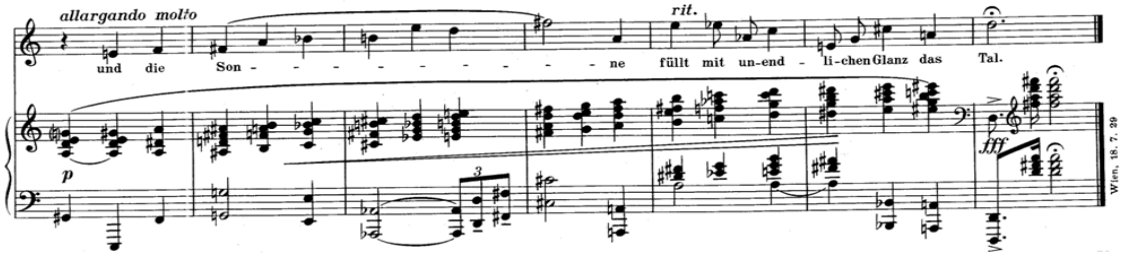
Драматургия цикла последовательно отражает этапы путешествия, фиксируя изменения мыслей и чувств автора. В структуре текста композитор выделяет четыре эпизода. Первые три раскрывают мысли путешественника, постепенно отдаляющегося от «цивилизованного» городского общества и погружающегося в восприятие природы, быта и культуры родного края. Первый раздел – зарождение романтического конфликта между идеалом и действительностью, второй (остановка в горном отеле) – рефлексия по поводу происходящего. Третий раздел (конфликт личности и общества) является кульминацией, после него следует резкий перелом. Заключительная фаза цикла посвящена утверждению мысли о принятии жизни как таковой, поскольку она и есть высшая ценность.

Важным музыкальным средством реализации драматургии является ладотональность. Основная тональность Es-Dur служит ладовой опорой, в ней написаны № 1, 8, 19, 20. Тональная сфера «Книги путешествия» в основном бемольная. Появление песни в диезной сфере обозначает драматургический контраст. Так, после созерцательного размышления (№ 1 «Мотив») в тональности Es-Dur звучит полный юмора и иронии № 2 «Движение» в H-Dur, который совместно с диезной сферой сопровождает первые критические впечатления о «цивилизации». В дальнейшем диезные тональности связаны с передачей печальных мыслей: № 6 fis-moll – горечь по человеческому безразличию, № 9 «Оглядываясь назад» в cis-moll – обеспокоенность за судьбу родины, эпизод D-Dur (№ 11 «Альпийские жители») – ироничное восприятие «цивилизованных» туристов, ведущих себя «как варвары».

Кульминационный третий раздел цикла отмечен преобладанием диезных тональностей, подчеркивающих переломный момент в мироощущении героя. Подобный прием есть и внутри песен, например, модуляция

в рефрене № 5 «Грустный час» из f-moll в fis-moll, символизирующая глубину одиночества человека в мире. Интересна трактовка тональности C-Dur. В песне № 10 «Вверх и вниз» она возникает ровно посередине цикла: постоянное движение путешественника то вверх, то вниз по горам можно рассматривать как своеобразную риторическую фигуру.

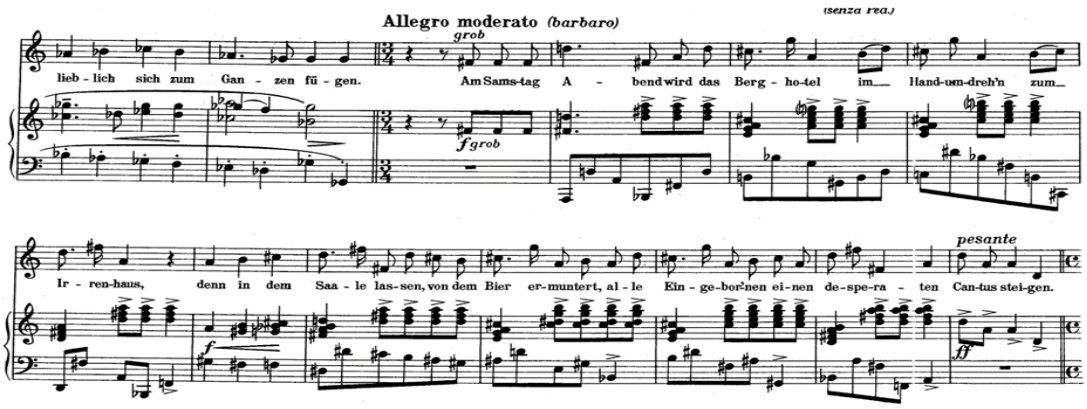
Музыкальный склад цикла основан на гомофонно-гармоническом изложении с чертами линеарности. При сохранении функциональных опор происходит расширение классической тональности за счет полиявлений. Так, в № 3 «Монастырь в Альпах» возникает звучание одновременно соль-минорного и ми-минорного секстаккордов как диссонанс от несоответствия старинного облика монастыря и примет цивилизации, скрывающихся за его стенами. В № 11 «Альпийские жители» на слове «варвары» звучит соль-минорный квартсекстаккорд на басу «до», объединяя S и D функции в F-Dur. Ярко прием полиаккордики проявляется в № 13 «Гроза»: яростно звучащие пассажи из параллельных кварт, квинт, тритонов и аккордовых структур, наложенных друг на друга, словно обрушивают на мир «кару небесную» (Пример 2).



Пример 2. *Кшенек Э. «Книга путешествия по австрийским Альпам» ор. 62. № 13 «Гроза»* (Krenek, 1929, S. 56)

Насыщение музыкальной ткани хроматикой в отдельных эпизодах приводит к атональности, что связано с передачей мрачных, фантастических образов как отголосков экспрессионистских видений (№ 5 «Грустный час», № 6 «Кладбище в горной деревне»).

Немаловажное значение в цикле приобретает жанровость. Кшенек прибегает к приему обобщения через жанр, используя маршевость, танцевальность, хорал, баркаролу (№ 15 «Жаркий день у озера», № 8 «Наше вино», № 6 «Кладбище в горной деревне»). Танцевальность, порой нарочитый грубый полечный аккомпанемент характеризуют образ пошлого общества, примитивность его интересов (№ 11) (Пример 3).

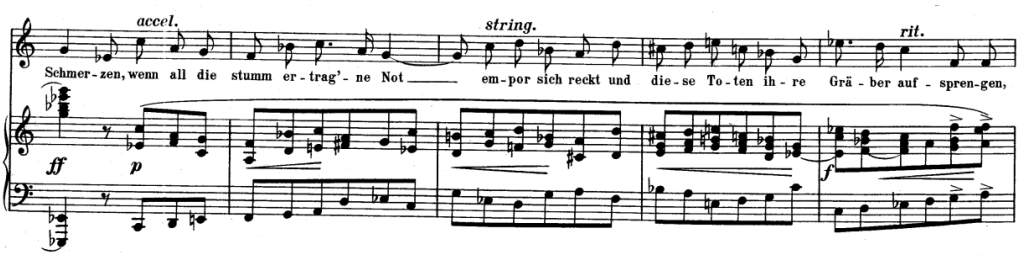


Пример 3. *Кшенек Э. «Книга путешествия по австрийским Альпам» ор. 62. № 11 «Альпийские жители»* (Krenek, 1929, S. 46)

Семантика жанра хорала используется для воплощения идеи противостояния высокой духовной сущности и повседневной суеты (№ 6, 12, 20), выражая авторскую оценку происходящего. Кшенек опирается на исконные черты жанра Lied, имеющего истоки в народной австрийской и немецкой традиции. Его типологическими признаками являются песенность интонаций, опора на жанровость, простые формы, преимущественно двух- или трехчастная (Бошук, Кульчинская, 2022). Через Lied ярко проявляется связь компонентов стиля Кшенека с камерно-вокальным творчеством Ф. Шуберта. Так, в «Книге путешествия» большая часть песен написана в трехчастной форме с элементами сквозного развития. В отдельных случаях встречаются: рондо: № 5 «Грустный час» (подчеркивается сосредоточенность героя на постоянном возвращении к мысли об одиночестве); в № 12 «Политика» использована форма монолога, что наряду с другими средствами служит обозначению кульминационной точки цикла и т. д.

Особая чуткость к слову Кшенека-литератора ведет к внимательному воплощению музыкальной интонации. В вокальной партии он мастерски сочетает кантилену и речитативно-декламационной склад. В песнях лирического характера, пейзажных зарисовках композитор часто прибегает к кантилене, тогда как в жанрово-бытовых зарисовках – к речитативу: в № 2 «Движение» речитатив передает моторность движения, в № 12 «Политика» – пафос высказывания.

Для акцентирования важных смысловых моментов используются риторические фигуры: в № 6 «Кладбище в горной деревне» на словах «мертвые разрывают свои могилы» возникает «мотив креста» (b-a-d-cis) как символ размышления автора о неизбежном уделе человека (Пример 4).



Пример 4. *Кшенек Э. «Книга путешествия по австрийским Альпам» ор. 62. № 6 «Кладбище в горной деревне»* (Krenek, 1929, S. 25).

Фортепианная партия выполняет многообразные функции: является непосредственно аккомпанементом; дополняет вокальную, будучи полноценным участником повествования (№ 6, 20); создает элементы звукоизобразительности в бытовых сценах (№ 2, 10), в передаче образов окружающей природы (№ 4, 15). Сопровождение максимально гибко подстраивается под чередующиеся картины повествования (в № 11 «Альпийские жители», обозначенном «народное попурри», как в калейдоскопе сменяются жанровые сценки, а вместе с ними и фактура изложения).

Заключение

Таким образом, совершив путешествие по австрийским Альпам, Кшенек получает ответы на волнующие его вопросы. Он нашел свое место в мире и осознает себя его частью, принимает родину со всеми ее недостатками, ведь только здесь можно обрести истинную гармонию и счастье жизни.

Драматургия цикла в целом весьма традиционная, она схожа с аналогичными образцами музыки XIX века: в ней последовательно раскрывается «диалектика души» автора, реализуется принцип двуплановости развития – показ внешних событий и порожденная ими рефлексия Кшенека-музыканта и гражданина. Важная роль в создании целого принадлежит тексту. Будучи автором и музыки, и стихов, Кшенек достигает их неразрывного единства – идеал, к которому стремились многие композиторы, создававшие тексты своих сочинений.

Очевидна связь «Книги путешествия по австрийским Альпам» с циклами Ф. Шуберта «Прекрасная мельничиха» (1823) и «Зимний путь» (1827) (в дальнейшем эту традицию наиболее ярко продолжит Г. Малер в «Песнях странствующего подмастерья», 1885). Цикл Кшенека, созданный практически через 100 лет после смерти Шуберта, раскрывает аналогичные проблемы в новых реалиях жизни XX века. В обоих произведениях поднимаются сходные темы: поиск своего места в жизни, мотив дороги как пути духовных исканий, противопоставление родины и чужбины, личности и общества. Эти темы раскрываются через внутренний мир романтической личности, образы природы, жизни и быта народа. При этом у Ф. Шуберта превалирует романтический мотив одиночества, невозможности личного счастья, тогда как герой Кшенека обретает гармонию личного и социального. Достаточно сравнить итог песни «Шарманщик», завершающейся робким вопросом без ответа, и финал песни «Эпилог» в цикле Кшенека.

Произведение Кшенека наглядно демонстрирует, что композитор успешно соединяет лучшие традиции австрийской культуры эпохи романтизма с эстетикой первых десятилетий XX века, когда утверждается антиромантизм. Это проявляется в интонационном стиле, соединяющем элементы Lied с атональностью, речитативным складом вокального и инструментального типа; в гармоническом языке, где наряду с классической гармонией используются полиявления, линеарность и квази-серия; в применении жанров бытовой музыки, имеющих важную семантическую нагрузку.

Композитор создал достойный образец вокального цикла, который исполняется по всему миру. «Книгу путешествия по австрийским Альпам», ставшую одним из лучших произведений мастера, можно считать своеобразной визитной карточкой Кшенека.

Перспективы исследования заключаются в дальнейшем изучении творчества Э. Кшенека, в частности его вокальных произведений. Также работа над этой темой позволит представить более полную картину развития вокальных жанров в первой половине XX века в зарубежной музыке в целом.

Материалы исследования | Research materials

1. Кшенек Э. Книга путешествия по австрийским Альпам / пер. Н. Шлифштейн, Л. Гофман. http://leonidhoffman.kulichkin.ru/trans/ekreise
2. Bowles G. H. Ernst Krenek: A Bio-bibliograhy. N. Y.: Greenwood Press, 1989.
3. Kraus K. Die Sprache. Wien: Die Fackel Verlag, 1937.

4. Krenek E. Im Atem der Zeit: Erinnerungen an die Moderne. München: Diana Verlag, 1999.
5. Krenek E. Reisebuch aus den österreichischen Alpen. Ein Liederzyklus: Für Gesang und Klavier: Op. 62. Wien – Leipzig: Universal-Edition, 1929.
6. Krenek E. Reisebuch aus den österreichischen Alpen. Op. 62. Julius Patzak, Tenor – Heinrich Schmidt, Klavier. https://music.apple.com/ru/album/krenek-reisebuch-aus-den-österreichischen-alpen-op-62/309715654

Источники | References

1. Асафьев Б. В. Две оперные премьеры: «Воццек» Берга и «Прыжок через тень» Кшенека // Жизнь искусства. 1927. № 21.
2. Барсова И. А. Музыка Эрнста Кшенека в России // Актуальные проблемы высшего образования. 2018. № 3 (49).
3. Беляев В. Кшенек и проблема оперы // Эрнст Кшенек и его опера «Прыжок через тень» / под ред. И. Глебова и С. Гинзбурга. Л.: Тритон, 1927.
4. Бошук Г., Кульчинская И. Людвиг ван Бетховен как основоположник жанра Lied в камерном вокальном искусстве // Культурная жизнь Юга России. 2022. № 2 (85).
5. Вайнкоп Ю. «Джонни» и его автор // Эрнст Кшенек и его опера «Джонни наигрывает»: сб. статей. Л.: Теа-Кино-Печать, 1929.
6. Векслер Ю. О шубертианстве Эрнста Кшенека // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2017. № 4 (46).
7. Миловидова Н. Э. Кшенек и Д. Шостакович: близость поисков в 1920-х годах // Музыкальная академия. 2002. № 4.
8. Мугинштейн М. Эрнст Кшенек – ровесник века // Музыкальная академия. 1986. № 8.
9. Соллертинский И. «Джонни» в Государственном Малом оперном театре // Жизнь искусства. 1928. № 47.
10. Яруцкая Л. Музыканты XX века: Эрнст Кшенек // Русская хоровая культура: сборник научных трудов / науч. ред. и сост. Т. Г. Томашевская. СПб.: СПбГУКИ, 2008. Т. 179. Вып. 4.
11. Adorno Th. W. Briefwechsel / hrsg. von W. Rogge. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.
12. Bowles G. H. Ernst Krenek – der Literat // Österreichischen Musikzeitschrift. 1990. Bd. 45. № 6.
13. Kling V. Rezension: Ernst Kreneks .,Die Drei Mäntel des Anton K.“. 2020. https://www.krenek.at/news/rezension-ernst-kreneks-die-drei-maentel-des-anton-k
14. Knessl L. Ernst Krenek. Eine Studie. Wien: Elisabeth Lafite Verlag, 1967.
15. Krenek E. Franz Schubert: ein Porträt. Erstveröffentlichung aus Anlaß des 90. Geburtstages von Ernst Krenek. Tutzing: Schneider, 1990.
16. Zenck C. Ernst Krenek – ein Komponist im Exil. Wien: Elisabeth Lafite Verlag, 1990.

Информация об авторах | Author information

RU

Миловидова Нина Сергеевна[1], к. иск., доц.
Антипина Анна Александровна[2]
[1, 2] Самарский государственный институт культуры

EN

Nina Sergeevna Milovidova[1], PhD
Anna Alexandrovna Antipina[2]
[1, 2] Samara State Institute of Culture

[1] *milovidova@bk.ru,* [2] *antipina.an78@gmail.com*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 23.09.2025; опубликовано online (published online): 23.10.2025.

Ключевые слова (keywords): композитор Э. Кшенек; вокальный цикл «Книга путешествия по австрийским Альпам»; формообразование; жанрово-стилистические признаки; традиции Ф. Шуберта; composer E. Krenek; vocal cycle “Journey through the Austrian Alps”; form-building; genre and stylistic features; traditions of F. Schubert.