

ШАГИ НА СНЕГУ¹

Среди прелюдий Дебюсси «Шаги на снегу» – в каком-то смысле исключение.

Если Дебюсси говорил, что великие мастера французского искусства всегда стремились не столько «потрясать людей», сколько доставлять им «радость восприятия прекрасного», то в этом шедевре он скорее следует традициям Мусоргского и создает маленькую психологическую драму. Живописующая сторона музыки Дебюсси остается в силе, но несравненно бóльшую роль в этой пьесе играет внутренний, скрытый и сдержанный ее драматизм. Не ощутив его, исполнитель не может создать правдивый образ, раскрыть всю выразительность, переданную необычайно скупой и тонко великим композитором. Тут больше смысла, чем нот, и нет ничего незначительного.

Если говорить о внешней изобразительности, можно представить себе снежную равнину, хмурое небо, одинокую фигуру человека, бредущего медленно и неуверенно. Оstinатный мотив *ре-ми, ми-фа*, передающий шаги, выражает внутреннее состояние подавленности, безысходности. Он нигде не может подняться выше минорной терции и неизбежно возвращается в тонику ре-минора. Иногда прекращаются шаги и звучат речитативы (раздумья), потом снова возвращается оstinатная фигура. Однообразие этого коротенького мотива не делает музыку статичной, оstinатный мотив несет в себе какую-то ненавязчивость – он записан асимметрично, неточно – в четверти как бы пять шестнадцатых. Но не в этом дело. Развитие, движение образу придает постоянное изменение гармонии, создающей разное освещение повторяющейся фигуры и, конечно, линия верхнего мелодического голоса.

Стремление подняться, выйти из состояния безысходной тоски, начинается уже во втором такте, но голос – прерывающийся, вступающий на слабых долях, – не может подняться выше *ми* второй октавы, которое тянет вниз, в ре-минор. Вто-

¹ Из архива семьи Холодных.

рой подъем – более активный – тоже возвращается к тонике *d-moll*. Тайнственные гармонии доминанты нереализованного фа-диез мажора, появляющиеся на *pp* в начале восьмого такта, таят в себе ожидание какого-то сдвига, надежду, но снова, более продолжительно находясь в неустойчивой неопределенности, приходят к исходному ре-минору (после речитатива баса).

Следующая попытка одолеть гнет судьбы приводит к наибольшим изменениям – ускорение движения, яркое звучание мажорного аккорда – и к кульминации в третьей четверти формы (23–24-й такты). Снова – возвращение к остинатному *ре-ми*, *ми-фа* на фоне сумрачных минорных трезвучий, сползающих вниз по хроматизму. И наконец – светлая фраза верхнего голоса, которая по указанию Дебюсси должна звучать «как нежное и печальное сожаление», поддержанная легатным движением секстаккордов; перекрещивание этих линий, последнее проведение остинатной фигуры в высоком регистре в октаву, огромное *diminuendo* и – как бы застывшая надолго пустота субдоминанты без терции медленно спускается глубоко вниз и разрешается в ре-минор, терция которого звучит на шесть октав выше.

Такое описание того, что происходит в музыке, не имеет смысла, но важно то, что необычайно скупыми средствами, в небольшой пьесе Дебюсси создает образ глубокой скорби и одиночества, и делает это настолько выразительно, что впечатление значительности происходящего – очень сильно и ярко.

ВАРИАЦИИ НА ВАЛЬС ДИАБЕЛЛИ БЕТХОВЕНА. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ¹

Необычна судьба «33-х вариаций на вальс А. Диабелли» ор. 120 – одного из наименее известных широкому слушателю фортепианных произведений позднего Бетховена. Редко исполняемое, непопулярное даже в среде пианистов, произведение это, вместе с тем, издавна вызывало восхищение мно-

¹ Фрагмент задуманного О. Г. Холодной обширного исследования.