

ARCHBISHOP OF CANADA

Joseph
Tayn

КОНТРОЛЬНЫЙ ЛИСТОК
СРОКОВ ВОЗВРАТА

КНИГА ДОЛЖНА БЫТЬ
ВОЗВРАЩЕНА НЕ ПОЗЖЕ
УКАЗАННОГО ЗДЕСЬ СРОКА

Колич. пред. выдач

30. 11. 2001

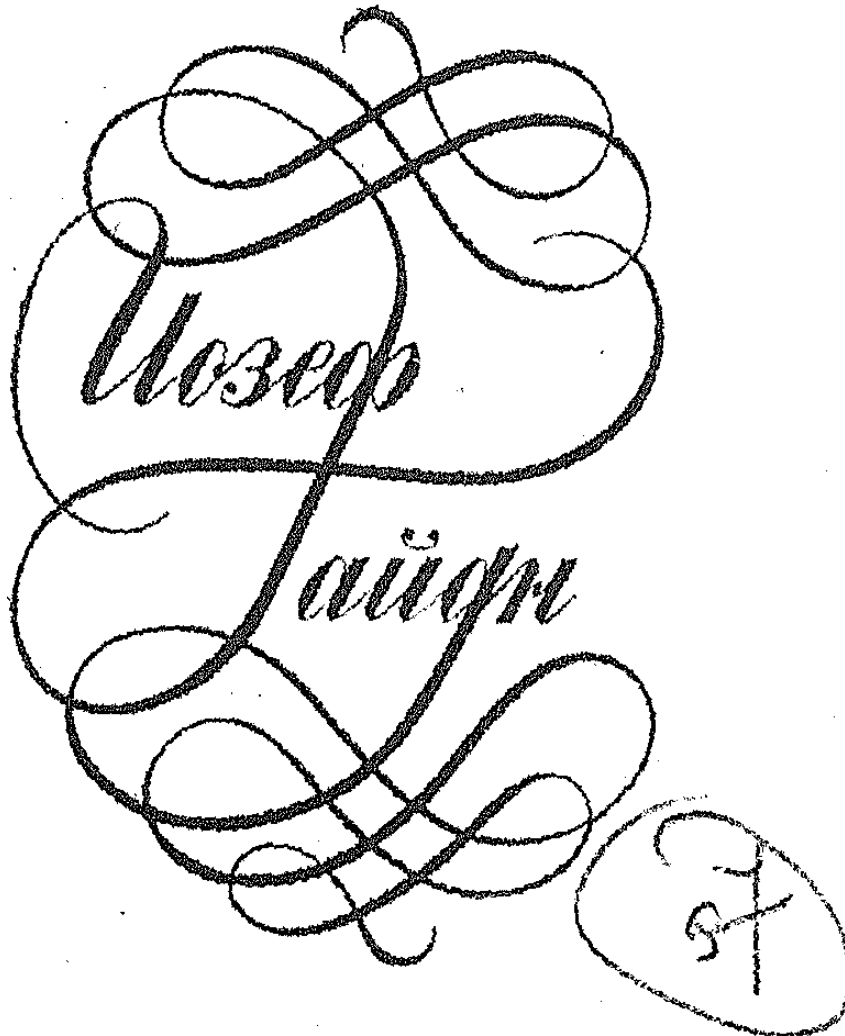
23246
У. Д. 24. 24.
137324 / 150

Адресное

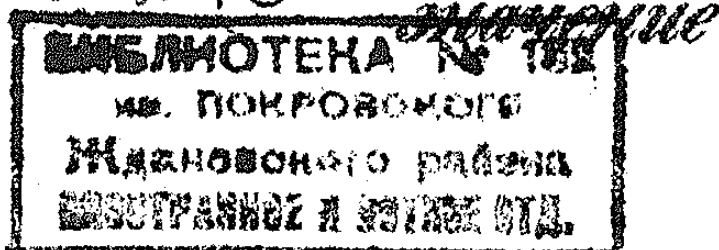
ЛЕОПОЛЬД НОВАК

78

№ 72



*Жизнь,
творчество, историческое
23246*



Издательство „Музыка“ Москва 1973

78 И

И 72

*Перевод
с немецкого
Д. Каравкиной
и Вс. Розанова*

0916—
И $\frac{026(01)}{—73}$ 664—73

ПРЕДИСЛОВИЕ

Втор предлагаемой книги, Леопольд Новак, многие годы был директором Музыкального отдела Национальной библиотеки в Вене. В его руках находился богатейший архив, содержащий множество автографов писем, нотных рукописей, старинных изданий, изучение которых помогло воссоздать картину жизни и творчества Йозефа Гайдна, включая и то, что до последнего времени оставалось в тени или вовсе не было известно. Мало знакомые или вовсе незнакомые широким кругам любителей музыки и даже музыкантам материалы нашли отражение в книге, что придает ей большую ценность. Ведь когда речь идет о великом художнике, любые, даже мельчайшие, детали его жизни и творчества представляют немалый интерес.

Книга Новака о Гайдне — подробная, тщательно подготовленная и не менее

тщательно изложенная биография замечательного композитора. Но эта биография не отделена от творчества, а составляет с ним полное единство: события творчества Гайдна рассматриваются как события его жизни; в такой форме построения книги содержится глубокий смысл — жизнь большого художника в любой области искусства и есть его творчество, именно в нем заключается цель и содержание жизни мастера. Излагая биографию композитора в определенный, сравнительно короткий промежуток времени, автор тут же дает перечень, характеристику и краткий анализ тех произведений, которые были в этот период созданы. Такая композиция книги отнюдь не заслоняет от читателя творческую эволюцию Гайдна, развитие его стиля на протяжении долгого пути. Эта проблема все время находится в поле зрения автора. Порою в исследовании центр тяжести переносится именно на описание и анализ музыкальных произведений в их наиболее существенных чертах, что сообщает труду Новака научную весомость и значимость.

Гайдн и Моцарт... Два великих современника, составляющих цвет венской классической школы и гордость музыкальной культуры не только Австрии, но и всего культурного, прогрессивного человечества. Но насколько же они различны, при общности стилистических корней, в конечном счете восходящих к австрийскому крестьянскому и городскому фольклору!

Гайдн прожил долгую жизнь, творческий путь его разворачивался неторопливо, вершины художественного мастерства он достиг на склоне лет; Моцарт же умер, не дожив до 36 лет. Он не слышал ни последних (Лондонских) симфоний Гайдна, ни его больших ораторий. Тем не менее музыка Моцарта, созданная ранее последних произведений Гайдна, представляет собой исторически и стилистически более

зрелый этап в становлении венского классицизма, хотя лучшие сочинения Гайдна — одна из вершин в истории музыкального искусства XVIII века.

Гайдн не отличался моцартовским универсализмом. Так, оперное творчество Моцарта являет собой одно из высших достижений в области музыкального театра, в то время как оперы Гайдна не принадлежат к лучшим страницам его творчества — он не был слишком сильным драматургом.

Можно говорить также о различии интонационной основы в музыке того и другого: почвенно крестьянской у Гайдна и утонченно городской у Моцарта — и о многом другом. Важно также и их взаимное общение и взаимовлияние при сохранении индивидуального лица каждого из них: вначале Моцарт, как более молодой, «учился» у Гайдна, впоследствии, в своих поздних произведениях, Гайдн испытал влияние Моцарта.

Встречам Гайдна и Моцарта посвящено немало страниц в книге Новака, хотя, как нам представляется, различие их творческого облика вскрыто недостаточно глубоко.

От множества немецких трудов о Гайдне книга Новака отличается также тщательным анализом оперных и вокальных камерных сочинений композитора. Оперы Гайдна известны сравнительно мало в Европе, а у нас почти неизвестны. Советскому читателю будут интересны главы, посвященные операм Гайдна: еще раз повторим, что в руках у автора был редкий материал, недоступный другим исследователям.

Оперы Гайдна, за исключением оперы «Орфей и Эвридика», написанной для Лондона в 1791 году, самым композитором были предназначены для домашнего театра и театра марионеток при дворе князя Эстергази. Тем не менее, не зная этого жанра

творчества Гайдна, нельзя составить полное представление о композиторе; кроме того, в истории оперного искусства оперы Гайдна — важный этап на пути от Глюка к Моцарту.

В книге Новака музыкально-театральным произведениям Гайдна уделено больше внимания, чем в любой другой монографии, и в этом также ее несомненная ценность.

Есть в предлагаемом труде и другие немалые достоинства. Так, исследуя народные истоки музыки Гайдна, автор приводит многочисленные фольклорные образцы, убедительно показывая родственную связь мелодического стиля Гайдна с песнями его родного края.

В книге прослеживается формирование симфонического цикла от предклассического периода до симфоний Гайдна, роль оперной увертюры — итальянской и французской, танцевальной сюиты, всяких видов бытовой музыки (дивертисмента, серенады и др.). Из истории инструментальной музыки известно, что на раннем этапе формирования симфонического цикла еще не было существенного различия между дивертисментом или серенадой и симфонией, как и между камерной и симфонической музыкой. Это положение относится и к ранневенской доклассической симфонии, и к некоторым произведениям Гайдна. Ранние его симфонии и некоторые дивертисменты однотипны как по характеру музыки, так и по построению. Природа гайдновского инструментального тематизма танцевальна. В этом смысле известное высказывание Р. Вагнера о том, что в основе симфонии лежит танец, содержит значительную долю истины.

Не обошел вниманием автор книги и роль мангеймской школы в формировании классического симфонического цикла. Наряду с симфониями Маннгейм-

ских мастеров ранние симфонии Гайдна оказались важным этапом в процессе формирования основ зрелого симфонизма венской классической школы.

Убедительно показывая эволюцию симфонии от ранних, довенских образцов к симфонизму Гайдна, автор несколько упускает из виду новаторство композитора. В книге не всегда последовательно вскрыты важные, характернейшие черты симфонизма Гайдна: индивидуализированность, интонационная выпуклость его тематизма, роль разработочных разделов и др., хотя в процессе анализа эти черты и фиксируются; однако порою хотелось бы более широких обобщений.

В книге Л. Новака освещен вопрос о роли меценатства в XVIII веке, о значении княжеских салонов и дворцов — центров музыкальной культуры в условиях придворно-аристократического быта. Действительно, желание каждого представителя вельможной знати перещегоолять в этом отношении другие дворы заставляло содержать у себя на службе оркестровую, а иногда и хоровую капеллу, приглашая в качестве ее руководителей выдающихся капельмейстеров и композиторов, которые были авторами исполнявшихся во дворце симфоний, концертов, камерных ансамблей. Лучшие из этих произведений составили драгоценную часть классического наследия. Многие сочинения создавались по заказу — такова была жизненная практика той поры; по заказу были созданы многочисленные произведения Гайдна, служившего у князя Эстергази. Правда, высочайшие его творения возникли после того, как он оставил дворец. Но и среди произведений, написанных им в период тридцатилетней службы, мы находим немало выдающихся образцов, в которых шлифовался и оттачивался стиль композитора. Условия придворной службы в феодально-абсолютистской Европе были благоприятнее для творчества композиторов, нежели при буржуаз-

но-капиталистическом строе. Вспомним, как бедствовал Бетховен, как многие произведения Шуберта так и не увидели света при его короткой жизни, как Берлиоз не мог получить признания у себя на родине. Недаром Карл Маркс отметил, что капитализм враждебен искусству.

Но положение придворного композитора при дворе знатного вельможи не следует видеть в розовом свете. Из биографии Моцарта известно, как он страдал на службе у зальцбургского архиепископа. Однако, в отличие от невежественного деспота — архиепископа зальцбургского графа Колоредо, князь Миклош Эстергази был просвещенный человек, любивший и понимавший искусство и знавший цену Гайдну. Действительно, как описывает Новак, Гайдн был окружен всеобщей любовью, обласкан князем, его произведения пользовались успехом, он достиг славы при жизни и за пределами Австрии. И все же... При чтении книги создается традиционное, но не вполне верное представление о благодушном «дедушке» Гайдне, который всем доволен и живет себе припеваючи, не ведая сомнений и тревожений. Между тем достаточно прочесть договор, заключенный Гайдном и князем Эстергази, чтобы эта «розовая пелена» упала с глаз читателя: мы с горечью убеждаемся, что перед нами — кабальный документ, унижающий достоинство Гайдна — художника и человека. Так, в этом договоре перечислены обязанности, которые можно было возложить на кого угодно из многочисленной челяди князя, но не на композитора, тем более великого. Например, Гайдн должен был следить, чтобы все оркестранты капеллы были одеты по форме, отвечать за сохранность музыкального инвентаря (инструменты, ноты).

Кроме того, как и другие придворные музыканты того времени, Гайдн находился при дворе князя Эс-

тергази на положении лакея: завтракал, обедал и ужинал вместе с прислугой; князь обращался к нему в течение многих лет в третьем лице, как было тогда принято разговаривать с лакеями. Все это не могло не сказаться на душевном состоянии художника. Вот выдержка из письма, написанного в последний период работы у князя (оно приводится в книге Новака): «...Три дня не знал, кто же я — капельмейстер или капельдинер... печально ведь постоянно быть рабом» — поистине, это крик души, вырвавшийся после долгих лет накапливавшейся горечи. Если угодно, то такие произведения Гайдна, как «Прощальная» симфония или вторая часть *D-dur'*ной клавирной сонаты могут служить выражением скорбного душевного состояния их автора. Всего этого не замечает Новак; поэтому выпуклая характеристика личности Гайдна, данная в книге, вместе с тем страдает некоторой односторонностью. Внутренняя жизнь Гайдна была сложнее.

Много сложнее, чем это представляется Новаку, и внутренняя жизнь его музыки. И здесь мы не всегда можем согласиться с некоторыми оценками и выводами автора.

Нельзя пройти также мимо некоторых неверных, ошибочных положений книги, вытекающих из буржуазного мировоззрения ее автора. Так, нетрудно заметить, что Новак отдает явное предпочтение абсолютизму перед идеями Просвещения. По его мнению, эпоха барокко увяла с «отречением от абсолютизма». В книге содержатся ложные, извращенные оценки французской революции, наивные и реакционные рассуждения об обществе и т. д. Читатель должен постоянно помнить о неверной исторической и общественной позиции автора, которая особенно заметна там, где Новак отрывается от конкретного музыкального материала. Слабость его позиций и методологии в ряде случаев очевидны. Не будем вда-

ваться в анализ сложных исторических процессов, в ту проблему, что буржуазно-капиталистические отношения вызревали уже в недрах феодализма, как и при капитализме кое-где сохранялись остатки феодализма. Здесь важно одно: великое переломное значение буржуазной революции во Франции. Еще В. И. Ленин утверждал, что французская революция «не даром называется Великой. Для своего класса, для которого она работала, для буржуазии, она сделала так много, что весь XIX век, тот век, который дал цивилизацию и культуру всему человечеству, прошел под знаком французской революции»¹.

Общая тенденция к демократизации в различных областях культуры и искусства (не только во Франции, но и в других странах) в значительной степени обязана просветительству второй половины XVIII века. Эпоха Просвещения нашла свое художественное выражение и в музыке: в операх Глюка, а также в творчестве венских классиков — Гайдна и Моцарта, которых сам Л. Новак так темпераментно и справедливо восхваляет. Идеи Просвещения возникли в условиях феодально-абсолютистского строя, который они же изнутри взрывали. Кроме того, Новак не совсем верно представляет историческую роль Наполеона, военный деспотизм которого был подготовлен предшествующей реакцией, поражением революционного якобинского движения и победой крупной буржуазии в эпоху Директории; Наполеон, принеший Франции ряд военных побед, оказался душителем республики, и не следует его военный деспотизм связывать с борьбой революционного якобинства во главе с Робеспьером и Маратом, — борьбой за осуществление лозунга «Свобода, равенство, братство».

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е, т. 37, с. 447.

Политический консерватизм сочетается в ряде случаев с консерватизмом в оценке явлений художественной, музыкальной действительности. Воздавая автору должное за его искреннее преклонение перед музыкальным искусством XVIII века (хотя это уже давно стало трюизмом), мы никак не можем согласиться с его взглядами на музыку позднейших эпох, которую он, желая того или не желая, несправедливо принижает. Для того чтобы читателю это было виднее, мы считаем нелишним здесь привести обширную цитату со стр. 269 книги. Речь идет о том, что в эпоху Гайдна и Моцарта «композиторы и исполнители взаимно обогащали друг друга, что делало честь как первым так и вторым. Однако, не желая ограничивать свободу художника, необходимо заметить, что в 1780 году фортепианная техника и стиль композиций были таковы, что еще поддавались исполнению. С приходом Бетховена картина меняется. Наследники же его еще более повысили требования к исполнителю, и в конце концов дело дошло до совершенно чуждых народу сочинений, которые как с технической, так и с музыкальной точки зрения остаются непостижимыми даже образованному и подготовленному к восприятию любителю музыки. Искусство Гайдна было и осталось постижимым в буквальном смысле этого слова, другие направления в искусстве, и прежде всего в XX веке, непостижны и непостижимы, ибо они попирают естественные законы, или же вообще не признают того, что называется хорошим вкусом, — они олицетворяют собой не культуру, а бескультурие».

Это уж слишком! Оказывается, повышение требований к исполнителям, усложнение техники в исполнительстве и творчестве обязательно ведут к отрыву от народности (?!). И сам великий Бетховен виноват в том, что его наследники, то есть компози-

торы XIX и XX веков, стали создавать непонятные произведения. Какие это произведения и кому они непонятны? По Новаку — даже образованному и подготовленному слушателю. Это слишком ответственная декларация. Если и можно говорить об антинародных течениях позднейших времен, то обвинять в этом Бетховена не достойно серьезного музыковеда. Очевидно, автор забыл, что одной из особенностей романтизма в его прогрессивном выражении была интенсивная тяга к народности и демократизму в искусстве. Что же касается XX века, то автор должен был, несомненно, указать, какие направления искусства этого века являются антинародными. Искусство XX века слишком сложно и противоречиво, несет слишком много тенденций, не допуская ни однозначных формулировок, ни скороспелых оценок.

С этим связаны также и другие ошибочные воззрения автора. Так, мы в изобилии находим в книге ламентации по поводу современных средств сообщения, как-то: радио, телевидение и др. Соглашаясь со справедливыми возражениями автора по поводу злоупотребления шумами, нельзя не отметить несколько наивный консерватизм Новака, идущий, несомненно, от общей ретроспективной направленности его мировоззрения; порою выпады автора книги против современной цивилизации не могут восприниматься всерьез...

И наконец, последнее.

Как было сказано, по ходу изложения биографии автор останавливается на отдельных произведениях, созданных Гайдном в разные периоды его творчества. О множестве из них говорится интересно, ярко, образно... Схвачено самое главное. Но все-таки не хватает необходимых обобщений. Величайшие творения Гайдна созданы в последнее десятилетие жизни.

Это двенадцать Лондонских симфоний, последние квартеты, оратории «Сотворение мира» и «Времена года». В обширной монографии, охватывающей почти все произведения композитора, хотелось бы более подробного анализа произведений, являющихся венцом творчества Гайдна. Поскольку Лондонские симфонии получили в книге лишь общую характеристику, в которой почти не затронуты вопросы формообразования, мы считаем нужным дать читателю краткие сведения о них, осветив те моменты, которые автором обойдены.

По форме своей все эти симфонии представляют собой классический четырехчастный цикл. Одиннадцать из них написаны в мажорных тональностях, и только одна в минорной. Это единственная среди данной группы симфоний, не имеющая перед своей первой частью медленного вступления. Мажорность подавляющего большинства симфоний — один из признаков оптимизма, жизнеутверждающего характера творчества Гайдна. Медленные вступления перед первыми частями, торжественные, сосредоточенные или лирически-созерцательные заставки ведут свое происхождение от начальных *Largo* французских оперных увертюр и от вступительных медленных частей некоторых оркестровых концертов (*Concerti grossi*) и сюит. Они — эти медленные вступления в симфонии Гайдна — резко контрастируют по своему характеру с последующим *Allegro* и одновременно подготавливают его.

Этот контраст между вступлением и первой частью как бы компенсирует отсутствие драматической контрастности внутри первой части. Так, в некоторых гайдновских симфониях обе партии (главная и побочная) основаны на одной и той же теме, лишь изложенной в разных тональностях, и только заключительная партия строится на новом тематическом

материале. Однако и она не контрастирует с другими темами. Все они, в общем, носят народно-танцевальный характер. Но если в *Allegro* нет контраста тематического, то есть контраст динамический. Так, характерен для Гайдна следующий прием, производящий порою юмористический эффект: группа струнных инструментов во главе с первыми скрипками играет первую тему *piano*. Но в момент, когда тема завершается, оркестр внезапно весело «обрушивается» на слушателя дружным *forte*.

Как было сказано выше, Гайдн первый прибегнул к настоящей тематической разработке, и в его симфониях впервые мы находим самостоятельный раздел — разработку, основанную на мотивном членении и достигающую большой динамичности в развертывании симфонической ткани, зачастую с моментами полного драматизма.

Вторые (медленные) части в Лондонских симфониях Гайдна имеют различный характер: сосредоточенный, задумчиво-лирический, подчас маршеобразный. Они перекликаются с медленными вступлениями, предваряющими первую часть симфонии. Иногда это вариации на одну или две темы, иногда песенная трехчастная форма. Третья часть — всегда менуэт. Но Гайдн превратил менуэт из салонно-аристократического танца с поклонами, приседаниями-реверансами в народный, даже не лишенный грубоватого юмора, танец. Здесь особенно сказалось крестьянское происхождение композитора, его крепкая народная, деревенская «закваска».

Наконец, финалы гайдновских симфоний, написанные чаще всего в форме рондо или рондо-сонаты, как и первые части, воссоздают жанровые, народно-танцевальные образы.

«Прощальная» симфония точно так же заслужила более подробного анализа, чем это сделано у Но-

вака. Прежде всего, это одна из первых (а может быть, и первая) симфоний Гайдна, где преодолена дивертисментность ранних симфоний вообще и гайдновских — в частности. Содержание ее стало более серьезным и глубоким. Автор книги обходит молчанием очень важный для музыки XVIII века факт: тематические и интонационные связи между отдельными частями, предвосхитившие бетховенский и романтический симфонизм. Драматическая экспрессия и патетика музыки симфонии, как и ее тональность (фа-диез минор), не говоря уж о пятичастном цикле с медленным финалом, — все это исключительные, уникальные явления для искусства XVIII века. В скобках заметим, что известная история создания этой симфонии (о ней пишет и Новак), будто бы связанная с желанием оркестра (пребывание которого в летней резиденции князя Эстергази слишком затянулось) вернуться домой, ныне оспаривается.

Сравнительно мало внимания уделено в книге последним ораториям Гайдна. В рамках этой вступительной статьи невозможно дать их характеристику, даже эскизную. Заметим только, что оратории Гайдна по своему идейному содержанию и по кругу образов очень отличаются от написанных примерно за полвека до этого ораторий Генделя. Библейская героика не интересовала Гайдна. Правда, оратория «Сотворение мира» и написана на сюжет из библии, но ее содержание, как и содержание оратории «Времена года», заключается в идиллическом изображении счастья и довольства человека на фоне животворящих сил природы. Поэтому здесь много музыкальной звукописи, поэтому музыкальная тематика вполне «светская» (а оратория «Времена года» и написана-то на сюжет из крестьянской жизни). В конечном счете музыка обеих ораторий Гайдна по своей народно-жанровой природе ничем в принципе не отличается

23240

БИБЛИОТЕКА № 1782

«Покровского»

Издательство «Мелодия»

Содержание и условия пользования

от музыки его же инструментальных произведений (симфоний, сонат, камерных ансамблей, концертов и т. д.). Это же относится и к мессам Гайдна, по содержанию своему далеко выходящим за рамки ортодоксальной церковности.

В этой связи хочется оспорить утверждение Новака, видящего в некоторых гайдновских мессах лишь сугубо религиозное настроение. Известно, что Гайдн субъективно был глубоко религиозен, и упрекать его за это было бы антиисторично. Но музыка его, написанная на духовные тексты, полна жизненной энергии, земных чувствований, и Новак этого не отрицает. Напротив, он это утверждает, и здесь он прав. Но не нужно находить молитвенный экстаз в медленных частях гайдновских месс, которые глубоко, по-человечески лиричны. Здесь можно говорить о созерцании внутреннего идеала, о глубоком размышлении, но не о молитве, обращенной к богу. Новак даже порицает мессы Гайдна, как и вообще церковную музыку того времени, за вторжение в нее оперных элементов, то есть именно за то, что мы считаем прогрессивным (см., например, главу о Марицельской мессе).

Мы считали нужным высказать ряд критических замечаний в адрес предлагаемой книги, чтобы помочь читателю отделить то, что в ней безусловно ценно, правильно и представляет большой познавательный интерес для советских любителей музыки, от спорных, а иногда и неверных высказываний и утверждений автора, объясняющихся как его личными убеждениями, симпатиями и антипатиями, так и причинами мировоззренческого плана, обусловленными тем, что автор является представителем буржуазного музыковедения и, хотя и относится к прогрессивной части западноевропейской интеллигенции, все же не может не отражать в своем творчестве ограниченности буржуазной идеологии.

Как было сказано выше, многолетняя работа автора над архивами в венской Национальной библиотеке обогатила его труд ценнейшим фактическим материалом. Написана книга эмоционально, живо и с любовью. Множество тонких наблюдений и проницательных замечаний о личности и творчестве Гайдна в целом, об отдельных его произведениях дают обильную пищу для размышлений. Очень ярко показан фон, оттеняющий творческую личность Гайдна, раскрыты многоплановые исторические связи.

Не приходится сомневаться в том, что наш читатель, прочитав этот труд, обогатит свои знания об одном из самых светлых гениев музыки XVIII века.

На русском языке книга издается впервые и с незначительными сокращениями.

Б. Левик

МУЗЫКА В ВЕНЕ
ВО ВРЕМЕНА КАРЛА VI. ПРЕДКИ.
РОРАУ. ГАЙНБУРГ

...Гайдн был основоположником новой эры в культуре и музыке, и звуки его мелодий, открытые каждому, более способствовали почитанию немецкого искусства и таланта в самых отдаленных странах за пределами нашей родины, нежели вся печатная литература.

Г. А. Гризингер

Введение

Каждый человек, какого бы ни был он склада, и прежде всего гениальный человек — ибо на нем это особенно заметно, — представляет собой совокупность неповторимых личных и национальных черт; он подобен растению, которое хотя и обладает свойственными ему одному качествами и формой, все же уходит корнями в материнскую почву, родную для многих. Такой подход к изучению личности художника и гения можно назвать естественнонаучным; но этого недостаточно, ибо надо принимать в расчет еще и дух творчества. Дух этот «витает где хочет», пусть даже вначале он из скромности нередко скрывается за традиционными формами. Но по мере роста и развития личности «свое» вырывается вперед, открывая изумленному миру новые пути; его прозрения при этом приписывают сокровищам его фантазии, но конечная цель художника

почти всегда глубоко скрыта от глаз современников.

Так мы близко подошли к проблеме гениальности: и гений также, вполне естественно, имеет свои корни в почве, вырастает из нее, питаясь первоначально тем, что досталось от предков; но, кроме того, он созидает собственные формы, поднимаясь высоко над окружающим и тем самым прокладывая новые, нетронуемые пути для потомков.

Этот органический процесс наблюдается нередко в области музыки, и особенно ярко он сказался в творчестве художника, которому посвящена эта книга.

Йозеф Гайдн — настолько сын своего времени, что, не постигнув музыки этого времени, вряд ли возможно понять его самого. Но для всякого гения музыки это столь необходимо, ибо некоторые из них с самого начала или же очень рано обнаруживают собственную индивидуальность. У Гайдна, однако, это раскрытие личности длилось довольно долго, но именно потому его восхождение столь неуклонно и целенаправленно. Не следует также делать вывод, что это было препятствием на пути мастера симфоний и ораторий, или же думать, что он не поднялся над своим временем. Нет, он очень быстро завоевал признание своему выдающемуся таланту и заслужил имя «любимца народа», но те произведения, которые стяжали ему славу одного из величайших композиторов мира, ему удалось создать уже в зрелые годы своей жизни. Прозвище «папаша Гайдн», полученное им не только вследствие его дряхлости в последние годы жизни, но и благодаря общительному характеру, не должно заслонять от нас яркую и сильную волю, с какой он направлял свою внешне очень скромную жизнь. Но об этом мы поговорим ниже более подробно.

А пока необходимо сказать о корнях его искусства, о почве, на которой оно возросло, но которую он впоследствии так обогатил плодами своей творческой фантазии, что многие поколения после него еще долго питались его посевами.

Линия рода Гайднов ведет начало из Нижней Австрии и Бургенланда; линия же происхождения духовного восходит к Вене. То, что этот город насквозь пропитан музыкой, знает всякий, кто хоть раз слышал о Гайдне, Моцарте, Бетховене, Шуберте. С равным успехом могут быть названы Брамс, Брукнер или Йозеф Маркс — дело не в именах: во все времена этот край давал миру выдающихся представителей «великолепной госпожи музыки», начиная с Нейдхарта и Вайхеля и до наших дней. Этот факт достаточно подробно освещался во многих книгах и статьях в самых восторженных выражениях. Познавая общее, с большим успехом и легкостью начинаешь понимать частное; прежде всего это относится к Гайдну. Его искусство очень часто недооценивали, хотя творец его по существу стал властителем музыки своей эпохи; у него был трудный и медленный рост, но он был могучим созидателем, созидателем, которого не всегда понимали именно из-за медленного, постепенного развертывания его творческого гения; а также, вероятно, оттого, что ему посчастливилось обрести наследника в лице Бетховена, который неизмеримо над ним возвысился.

Но оттого, что дерево перегнало в росте другие деревья, следует ли забывать о корнях?

Музыка — многоликое искусство: она служит высокому — и ее используют в низменных целях; в церковных песнопениях она предстает перед богом, а порочные руки швыряют ее в грязную канаву как нечто непристойное. И простому народу, и тонкому ценителю она радует душу, знатоков же толкает на

глубокомысленные споры о ее законах. Она обитает в самой маленькой хижине, у колыбели ребенка, она сопровождает домашнюю работу, но и при дворе императора не обойтись без нее, и на пышном празднестве — будь то опера или *dramma per musica*¹, изящно отточенное камерное произведение или просто звуковой фон для роскошных церемоний. Музыкой можно злоупотреблять в политических целях, но вместе с тем она способна в один миг зажечь восторгом сердца людей. В ней сталкиваются противоречия, но, при всей ее многоликости, нельзя забывать об одном: во времена Гайдна, да и намного позднее, музыка всегда оставалась искусством, доступным для всех и воодушевлявшим всех. Лишь в наше время умудрились настолько принизить ее роль с помощью радио и звукового кино, что она опустилась до уровня декоративного шума, сопровождающего нашу жизнь. Так наша эпоха совершила роковой шаг к уничтожению естественного назначения искусства, и время подлинной культуры сменила пора бескультурья.

Во времена Гайдна всякая музыка была еще музыкой в непосредственном исполнении, искусством или времяпрепровождением, и шла она от человека к человеку, от сердца к сердцу, от души к душе. Вена, веселый, тогда уже интернациональный город, где сходились многие народы, была центром этого искусства. Наряду с увлечением владетельных магнатов архитектурой, росла и их любовь к музыке в подлинном стиле барокко, с его склонностью к пышным формам. Не только императорский двор и знать, но и весь народ творили основу для расцвета жизни искусства, и немало выдающихся талантов было выращено на этой плодородной почве. Ибо если даже — а это и не могло быть иначе — до наших дней сохра-

¹ Музыкальная драма (итал.).

нилась преимущественно музыка «профессиональная» (прежде всего потому, что ее записывали), то в произведениях великих мастеров, при изучении истоков некоторых их произведений, обнаруживается могучая сила, исходящая от народа.

Музыка в народе

Когда говорят о Гайдне, особенно важно вспомнить о народной музыке, ибо, пожалуй, ни один композитор не сросся с нею так тесно, как он. Но не скоро еще появится другой, который, начав столь же скромно, смог бы подняться до таких высот, как Гайдн. Путь от дивертисментов, сочиненных чуть ли не для улицы или для кабачков, до совершенных партитур «Лондонских» симфоний и ораторий, если посмотреть на него с этой точки зрения, поистине необъятен. И все же Гайдн, к концу жизни создавший свой «Те Деум»¹, навсегда остался простым и тесно связанным со своим народом музыкантом; он не запутался в конструкциях и технических тонкостях, а был по-прежнему верен самому себе, своей родине и своему искусству. Такое явление в наши дни, пожалуй, можно было бы назвать редким, когда бы не сохранилась у нас надежда и сейчас встречать время от времени людей подобного склада.

Вот почему народная музыка, бесспорно, имеет право на то, чтобы ее выслушали первой среди сонма ее сестер, казалось бы, занимающих более высокое положение; и если она может преподнести нам только самые незатейливые песни и танцы, это отнюдь не грех. В них-то и таятся образцы мелодий и форм, которые позднее, у великих композиторов, таинствен-

¹ «Тебе, господь» (лат.) — жанр ораториально-духовного произведения.

ным образом претворились в нетленные произведения искусства.

Австрийский народ уже в ту пору владел сокровищами песни. Это видно по ее влиянию на сочиненные профессиональными композиторами песни, самый ранний образец которых, восходящий еще к XVII столетию, мы находим в сборнике «Ehrliche Gemüths Erquickungen»¹. Книжечку эту издала в Вене в 1686 году, то есть за три года до осады Вены турками, Сюзанна Христина Космеровин (вторым изданием). Книжечка содержала, соответственно вкусам той эпохи, главным образом назидательные и дидактические песни для голоса в сопровождении генерал-баса. Но в конце сборника, как дань народным мелодиям, помещена песня «Штирийские йодли», а романс «Фрау Винфрид, рожденная Пенцинг» направлен критическим острием против нравов, царивших в Вене и ее ближайших окрестностях.

Этот сборник долгое время оставался единственным, только в 1760, то есть когда Гайдн был еще очень молод, появился другой — «„Poetisches Grillenpest“»² ...напечатан и продается у Франца Андрея Кирхбергера, на бывшем Мясном рынке, в доме Кульмайера»; но, кроме того, среди народа безусловно распространялось множество ходивших по рукам, а также передававшихся из уст в уста песен и танцев, церковных псалмов и «моритатов»³, созданных в недрах самого же народа.

Этой же народной любовью к песне объясняется и выход в свет третьего значительного памятника подобного рода: «Песня в шутку и всерьез» Филиппа Хафнера (Вена, 1763 год). У Хафнера мы знакомимся с новой техникой: он сочинял тексты на изве-

¹ «Подлинное отдохновение для души» (нем.).

² «Гнездо поэтических вымыслов» (нем.).

³ Страшных рассказов (нем.).

стные мелодии, которые поются и играются в народе, и потому мог рассчитывать на особенную популярность, тем более что был недурным поэтом. Но при этом мы узнаём, какая музыка была в то время «популярна», и можем ухватить звено, связывающее профессиональную музыку с народной. Это взаимовлияние настолько сплавило в единое целое отдельные элементы, что его стало нелегко разложить вновь на составные части: сейчас трудно сказать, что возникло раньше — народная мелодия, а потом песня с текстом, или наоборот. Танцы, музыка к спектаклям, арии и ариетты возвращали, таким образом, народу то, что у него было заимствовано. В абсолютной, «чистой» музыке, в симфониях и камерных сочинениях дело обстоит совершенно так же, но здесь уж порою невозможно обнаружить связь с каким-либо определенным первоисточником.

Происхождение мелодии, помещенной ниже (Хафнер, I часть — № 4), вряд ли можно оспаривать:



О том, насколько эти народные элементы проникли в высокую классику, даст представление начало первой песни из второй части сборника Хафнера (Вена, 1764):



Почти нота в ноту этот мотив повторяется в «Волшебной флейте» Моцарта, в арии Зорастро с

хором, причем это одно из самых волнующих мест оперы. Достаточно было бы одного этого примера, чтобы доказать тесное родство композиторов с народом, если бы не было ряда других, которые в соответствующих местах будут приведены, когда мы будем говорить о Гайдне. Сила классиков в том и состоит, что они, при всем своем художественном мастерстве, никогда не отдалялись от народа, своего народа. Это давно известная истина, но о ней приходится напоминать вновь и вновь, ибо отсюда, с одной стороны, проистекает ясная простота музыки старых мастеров, а с другой — именно в этом заключается причина утраты старинных связей: ныне музыка потеряла единство со слушателями. «Конструктивизм» и вычурность, внедрившиеся в искусство XX столетия, еще никогда не приводили к тому тесному родству между творцом музыки и его слушателями, которое заставляет нас вспомнить с такой завистью об эпохе классицизма...

Нельзя забывать и об исторической песне. Самым примечательным явлением той эпохи мы можем считать песню о принце Евгении. Как и «Милый Августин», эта песня — памятник Вене, ее вечно живому духу, ее жизнерадостности, которую не поколебали тяжелые времена нашествия, чума и гибель.

Только что упоминавшееся место из моцартовской «Волшебной флейты» — плод творческого гения художника, но разве эта музыка не вышла из недр народа? Разве не может музыка иногда облагодетельствовать мелодией «непосвященного»? И если после этого какой-нибудь композитор подхватит ее, вскрыет ее глубокое содержание, сообщит ей правильный размер и гармонию, — разве не может из нее тогда получиться художественное произведение величайшей ценности? Для XVIII века это неоспоримая истина хотя бы потому, что в то время музыкальное

произведение и тех, кто его слушал, еще не разделяла такая пропасть, как в наши дни. Оркестровые произведения И. Й. Фукса или Муффата, несмотря на их техническое мастерство, изобилуют многими народными чертами; это лишний раз доказывает, что упомянутые мастера, обладавшие огромным художественным опытом, о котором мы еще вспомним, говоря о их сочинениях в других жанрах, очень внимательно прислушивались к голосу народа. В своем знаменитом учебнике «*Gradus ad Parnassum*»¹, опубликованном в Вене в 1725 году, который Гайдн очень тщательно изучал, И. Й. Фукс говорит: «Итак, я утверждаю, что лишь то сочинение можно признать сочинением хорошего вкуса, заслуживающим предпочтения, которое построено на правилах, избегает низменных и непристойных мыслей, содержит в себе нечто изысканно-благородное и возвышенное, все выражает в естественной форме и способно доставить удовольствие и знатокам музыки». Следует обратить внимание на то, что Фукс, помимо высокого искусства и строжайших пропорций, требует и скромной естественности выражения. Сам он на каждом шагу дает примеры такой «естественности»; они доказывают, что основоположник венской контрапунктической школы умел сочинять не только по законам этой школы. Приведенная ниже мелодия менуэта вполне могла быть сочинена Францем Шубертом, настолько она близка народному духу:



¹ «Босхождение на Парнас» (лат.), пособие для сочинителей стихов и музыки.

Клавирная и органная музыка

Дивертисменты и сонаты Вагензейля и Монна свидетельствуют о такой же связи камерной, клавирной музыки с народной. В стиль того времени, находившийся под французским и итальянским влиянием, вплетается мелодика, чей рисунок и форму можно объяснить только глубоким проникновением в дух народной музыки: вся венская инструментальная музыка XVIII столетия обнаруживает такой характер; он сохраняется даже в побочной теме первой части «Симфонии с ударом литавр» Гайдна. Клавирная музыка, для исполнения которой требуется один, самое большее, два исполнителя, особенно удобна для выражения народного духа, тем более что она, благодаря несложным формам, доступна для исполнения даже не очень одаренным любителем музыки. В этой связи нельзя не упомянуть о сочинениях для лютни; инструмент этот в те времена еще был широко распространен и во многих случаях заменял клавир. Наряду с сочинениями, стоящими на высоком художественном уровне в отношении стиля и техники, были и другие, более примитивного характера. Этому способствовало и проникновение в Вену неаполитанской школы, вытеснившей контрапунктические формы музыки барочного стиля и принесшей с собой большую свободу и естественность выражения.

Нам могут возразить, что на ярко проявившийся придворный стиль австрийской музыки 1700—1740 годов это не имело особого влияния; но мы скажем в ответ лишь одно: развитие естественных сил сдерживать невозможно. Так и в XVIII веке скованное предписаниями формы и «стиля» искусство было освобождено и перед ним открылись новые горизонты. Эти силы ощущались уже несколькими десятилетиями ранее, особенно в Вене. Сквозь придворную пыш-

ность и галантность знати все больше проступают черты свойственной народу непосредственности. Это только лишний раз доказывает, что придворным кругам Вены, при всем царившем здесь строгом этикете, при чисто испанской придворной церемонности, безусловно не чужда была тяга к естественности. Не желая искажать истину, мы охотно признаем, что во многих случаях использование народных элементов в одежде, обычаях, а потом и в музыке было безусловно вопросом моды, подобно пасторальной поэзии и эрмитажам, создававшим иллюзию жизни на лоне природы; на самом же деле люди, творившие эту и подобные иллюзии, вели совсем другой образ жизни. Отличить здесь подлинное от поддельного будет постоянной задачей историка культуры. В музыке мелодия и ритм при всех обстоятельствах остаются постоянно действующими величинами, ибо закономерности музыки не зависят от способностей и возможностей восприятия.

Еще при императоре Леопольде I появились пасторальные комедии, обильно насыщенные музыкой для его величества римско-германского императора, но разыгрывались эти комедии весьма непринужденно, даже на местном диалекте; эта непринужденность искусства в правлении Марии Терезии принимала иные формы. Питая большое пристрастие к танцевальным вечерам, балам и маскарадам, императрица, по крайней мере в первые годы своего правления, охотно предоставляла самые широкие возможности для культивирования легкой, близкой народу музыки.

Наряду с этим, совершенно естественно, в Вене процветали клавирная и органная музыка строгих форм. Сюиты, прелюдии, фуги и так далее — все это свидетельствовало о господстве и процветании в Вене направления И. Й. Фукса. Сам Фукс со своими сочинениями для клавишных инструментов, Готлиб

Муффат со своими сочинениями 1726 года и «*Componimenti musicali*»¹, которые появились около 1739 года, впоследствии сделались настольными книгами Генделя; Георг Рёйтер-старший и Франц Ксавер Рихтер представляли венскую органную традицию, а их выдающимися предшественниками в XVIII веке были Фробергер, Пахельбель, Польетти и Техельман. Канцоны и ричеркары, фуги, вариации и программная музыка, последняя чаще всего для клавирина, — все эти жанры достигли неслыханного расцвета на венской почве, хотя в этой области Вена и не может состязаться с Севером. У Вены была другая задача: ее строгий стиль проникал в инструментальную музыку; этот стиль возродился по-новому в разработках Гайдна. Утверждение о том, что тематическая разработка сформировалась в творчестве венцев, не следует приписывать местному патриотизму: уже Филипп Эммануэль Бах своими сонатами заложил фундамент этого важнейшего принципа формы, убедительно показав, как из коротенького мотива вырастает целая самостоятельная часть цикла. Гайдн научился у него очень многому, и, пожалуй, корни всей композиторской манеры Гайдна, а также основы его тематической разработки следует искать у знаменитого сына Иоганна Себастиана.

Искусство разработки темы и тематических мотивов не утеряно со времен нидерландцев и не исчезнет до тех пор, пока не исчезнет дух полифонии. XVIII век внес лишь то новое, что сознательная тематическая работа происходит не только в пределах контрапунктических форм, но и в гомофонной музыке. В этом смысле весьма поучительно противоречие между Иоганном Себастианом Бахом и его сыном, Филиппом Эммануэлем. Это не только спор поколений, не толь-

¹ «Музыкальные сочинения» (итал.).

ко противопоставление отца сыну; это противоречие свидетельствует об эмансипации нового стиля, стиля рококо, от стиля барокко, о победе свободного стиля — над строгим. Свободный стиль все увереннее заявляет о себе, настойчиво требуя полного признания, сосуществуя пока наряду со строгим, с произведениями, где царят законы метафизического мышления.

Новое жизнеощущение, воцарившееся в Вене с середины XVIII века, отразилось и в музыкальном искусстве; новое выражение потребовало новых форм, более непринужденных и естественных. Новые веяния были приняты с восторгом в городе, где непринужденность и естественность как нельзя лучше выражали дух народа. Весьма знаменателен, например, тот факт, что уже император Леопольд I, воспитанный всецело на испанской «Grandezza»¹ и итальянской (венецианской) опере, вставлял арии и песни собственного сочинения в оперы своего придворного композитора Антонио Драги. В мифологическую схему итальянской оперы *seria* или музыкальной драмы вторглись новые элементы. Эта тяга к естественному показательна: невзирая на строгость придворного этикета, в искусстве постепенно воцарялась все бóльшая свобода формы. Вена в этом отношении всегда сохраняла самостоятельность, пожалуй, даже не в силу определенной идеологии, а вследствие свежести и естественности народного духа. Почти у всех работавших в Вене композиторов той эпохи мы встретим, наряду с произведениями, отличающимися высоким художественным мастерством, чистым и строгим стилем, сочинения, где народный характер свободно выразился во всей своей первозданной красоте.

¹ «Величие» (итал.).

Это заметно, прежде всего, в инструментальной музыке, то есть в той области, в которой Гайдн впервые обнаружил свое мастерство. На свете ничто не происходит случайно, и это произошло не само собой, а, возможно, было некоторым возмещением «судьбы»: основатели Мангеймской школы, выходцы из австро-богемских областей, в частности из Вены, покинули Австрию в начале правления Марии Терезии, убегая от войн, терзавших страну. Тогда Австрия не смогла удержать Стамица, Рихтера, Хольцбауэра, зато она обрела Гайдна, обрела Моцарта.

Наряду с «разработанными» симфониями, либо самостоятельными, либо служившими увертюрой к операм, наряду с концертами, рассчитанными на виртуозное исполнение, заведомо предназначенными для определенного круга слушателей, в ту пору существовало очень много традиций музицирования, где смешение различных форм и жанров считалось вполне закономерным. Симфонии и ноктюрны, дивертисменты и кассации, сонаты для трех-четырех исполнителей, а также терцеты, застольная музыка, партиты — все это было, собственно говоря, изъяснением одного единственного желания: заниматься музыкой при любой представившейся возможности, исполнять ее в любой форме.

Эти разнообразные возможности объясняются прежде всего тем, что музыке придавалось большое значение. Любовь знатных магнатов к этому искусству вызвала к жизни камерную музыку, дивертисмент для трех исполнителей или камерную сонату, чтобы хозяин в зимний вечер мог развлечь ими своих гостей. Если дело происходит летом, для исполнения в саду хороши были серенады или ноктюрн; в таких случаях годился и «квадро» (сочинение для

четырёх инструментов, чаще всего струнных, к которым добавлялись две валторны; количество струнных при игре под открытым небом удваивалось). Такими силами можно было исполнить и симфонию, и кассацию, причем особенно интересно, что одно и то же сочинение каждый раз приобретало другой «звуковой облик». Музыка во время званых обедов исполнялась в зависимости от наличных ресурсов: например, «Застольная», сочиненная Рёйтером в 1757 году, требовала более сложных исполнительских средств, чем, скажем, музыка для такого же случая где-нибудь в более мелком поместье. Рёйтер, как придворный капельмейстер, мог себе позволить сочинить «Партитуру с двумя хорами труб, литавр и других инструментов»; сохранившиеся фрагменты автографа этого произведения принадлежат теперь монастырю Святого Креста. Для торжественных празднеств требовалась и празднично звучащая музыка.

После 1710 года в Австрии было написано огромное количество инструментальной музыки, которую позднее объединили характерным термином «венский предклассицизм». Композиторы этого направления были либо предшественниками, либо поздними современниками созвездия трех гигантов, затмивших своим творчеством музыку более раннего времени; но многие авторы при жизни своей были весьма заметными величинами; некоторые из них, как, например, Рёйтер-младший, пользовались большим влиянием. Они играли видную роль в музыкальной жизни Вены, и плодотворная деятельность их заслуживает всяческого уважения. Главная их заслуга заключается в том, что они, так сказать, «держали наготове» субстанцию музыки. Вдобавок нельзя забывать, что некоторым из них порой удавалось сочинить и такое произведение, которое еще сегодня способно нас пленить; нельзя допускать, чтобы вершина большой горы засло-

няла менее высокие горы. Они иногда не менее очаровательны; не будучи гигантами, они все же достойны внимания!

От Фукса и Кальдары, представителей направления позднего барокко или укоренившейся в Вене венецианской школы, к середине XVIII столетия ведет нас инструментальная музыка нижеследующих композиторов: Раймунд Бирк (придворный композитор, скончался в 1763 году), Флориан Леопольд Гасман (1729—1744, ученик падре Мартини, придворный капельмейстер), Франц Тума (1704—1744, камерный композитор при вдовствующей императрице Елизавете; среди прочих произведений большое значение имеет его церковная музыка), Георг Кристоф Вагензейль (1715—1777, ученик Фукса и Паллоты, преподаватель музыки императрицы Марии Терезии, композитор императорского двора), Маттиас Георг Монн (1717—1750), органист при Карлскирхе в Вене), Маттеус Шлёгер (скончался в 1766 году), Франц Ашпельмейер (1728—1786, сочинитель балетов), Йозеф Старцер (1726—1787, концертмейстер при Венской придворной капелле и сочинитель балетов), Йозеф Антон Штеффан (1726—1797, ученик Вагензейля, учитель принцесс Марии Антуанетты и Каролины, наибольшую известность приобрел как автор песен), Карл фон Когаут (1726—1782, секретарь придворной и государственной канцелярии, один из лучших лютнистов своего времени), Карло д'Ордоннец (около 1760 года, регистратор при окружном суде в Вене и композитор).

Из приведенного перечня явствует, что Вена в первой половине приютила в своих стенах большое число даровитых композиторов, к которым следовало бы присоединить еще целый ряд менее известных имен. Это были коренные, местные силы, уроженцы тех мест, где Гайдн еще мальчиком и юношей сопри-

коснулся с широким миром музыки. По мере своей одаренности и таланта они внесли свой — одни бóльший, другие меньший — вклад в поднятие родной целины, и потому, как постоянные местные композиторы, они заслуживают быть упомянутыми на первом месте; но это вовсе не означает, что они — единственные, чья музыка звучала в Вене. Значение Вены, которая в свое время была резиденцией римско-германских императоров, а затем центром пересечения дорог Европы, ореол славы, окруживший имя города после победоносного сопротивления турецкому нашествию, — все это сыграло роль в развитии международных связей и в области музыки.

Говоря далее об инструментальной музыке, уместно вспомнить произведения Йозефа Мысливечка (1737—1781, уроженец Богемии, главным образом — оперный композитор), Иоганна Цаха (1699—1773), Плацидуса фон Камерлоэр (1718—1782, работал в Баварии) и симфонистов Маннгеймской школы: Яна Стамица (1719—1757), Франца Ксавера Рихтера (1709—1789), Антона Фильца (приблизительно 1730—1760), Христиана Каннабиха (1731—1798) и Игнаца Хольцбауэра (1711—1783).

Вопрос о том, насколько широко была распространена в Вене музыка вышеперечисленных композиторов, а также представителей северогерманской (берлинской) школы, таких, как братья Граун, Франтишек и Георг Бенда, И. А. Хиллер, Христофор Шафрат, Ролле, Неруда и Хаурер, еще ожидает более тщательного исследования. Особенно резко отличались от венских композиторов берлинские, и не только в силу эстетических, но и местных природных различий. Северогерманская симфония, при всей доброте письма, менее подвижна, она стремится к единству мысли и избегает контрастов. Поэтому она часто кажется однообразной и педантичной, страдает блед-

ностью мысли, более привержена рационализму, нежели эмоциональности. Такие же черты свойственны и школе берлинской песни, с ее чересчур простыми мелодиями, — и, как следствие такой художественной практики, постоянные дискуссии об аффекте и выразительности.

В австрийских условиях обстоятельства сложились иначе: легкая восприимчивость к иностранному искусству, и в результате этого, готовность широко распахнуть двери для всего иноземного послужили основой для заготовки того многообразного строительного материала, из которого была создана не только инструментальная музыка, но и вообще весь венский классический стиль.

Итак, не следует удивляться, если список уже упомянутых мастеров мы дополним именами композиторов Италии. Их влияние оказалось самым сильным: то была гегемония итальянской школы во всей центральной Европе. Нити тянулись из Венеции через Болонью и Рим до самого Неаполя; в Вену, как известно, это влияние проникло в XVII веке, начиная с опер Монтеверди и Чести. Марк Антонио Дзиани (1653—1715), уже известный читателю Антонио Кальдара, а также Антонио Предieri (1688—1767), Карло Агостино Бадиа (1664—1738), Франческо Конти (1682—1732), Джузеппе Порсиле (1672—1750) и Джузеппе Бонно (1710—1788) — все они работали в Венской капелле, на императорской службе, в качестве капельмейстеров и композиторов. Своими операми, музыкой к спектаклям и ораториями, своими серенадами, оркестровыми пьесами они насаждали на венской почве итальянский стиль, итальянскую мелодику. Венецианское и неаполитанское стилевое направление делалось все осязательнее, а наряду с этим только в сферу церковной музыки проникало влияние стиля *a cappella* римской школы. Стоит лишь

ознакомиться с операми и музыкальными спектаклями (зингшпилями), которые ставились в Вене в годы правления Карла VI, чтобы убедиться, сколь сильные течения вливались с юга в музыку Вены и ее окрестностей.

Зарождение нового стиля

За именами и произведениями стоит история стилей: внутренние изменения форм и построений, зарождение и развитие темы, разработка, экспозиция и ее формирование, развитие и противопоставление мыслей, диалектика развития ткани.

Период между 1700 и 1750 годами был в полном значении слова переходным. Несмотря на то что все творчество Генделя и, прежде всего, Иоганна Себастьяна Баха было направлено на укрепление самых утонченных форм барокко и потому представляет собой вершину истории музыки, одновременно, во всяком случае во второй половине этого периода, примерно с 1725 года, начинают выдвигаться новые силы. Они отказываются от таких традиционных форм, как, например, церковная соната, используя их по-новому, например как увертюру к опере; иначе говоря, они бросают в стремительный поток истории нечто новое и еще не сформировавшееся, и это новое еще надо превратить во что-то ценное. Старинную церковную сонату с ее четырьмя частями — медленно-быстро-медленно-быстро — превращают в новый тип трехчастного сочинения: быстро-медленно-быстро. Между тем эта новая быстрая часть, теперь ставшая первой, была, собственно говоря, вторым звеном пары частей, вытекающим из логического равновесия дополнением к предшествовавшей ему, первоначально медленной части. Обычно это раскрывалось также при

помощи фригийской каденции, которая в таких случаях выполняла связующую функцию и предупреждала, что за нею еще кое-что последует. Обещанное продолжение начиналось тут же, в быстром темпе, и, в отличие от гомофонного склада первой части, было фугированным. Но, отбросив вступительную первую часть, контрапунктический элемент лишался равновесия; сочинение стало непонятным, и ему пришлось примириться с тем, что оно приняло трехчастную, не фугированную форму, причем все его части питаются одним и тем же мелодическим материалом.

На слух старшего поколения это было определенным искажением, на самом же деле тут уже таилось зерно чего-то нового, а именно: сонаты (как композиционной формы). К 1720 году эта форма у некоторых композиторов уже устоялась — она ожидала лишь дальнейшего роста.

Аналогичный процесс происходил во французской увертюре, кристаллизовавшейся в творчестве Люлли. Ее форма — медленное вступление и фугированное Allegro; следовательно, по конструкции она похожа на первые две части церковной сонаты (Adagio у Люлли носит, однако, благодаря характерному для него пунктирному ритму, иной отпечаток, нежели в церковной сонате), но уже Рамо вносит свои поправки, заменяя фугированную часть — гомофонной в сонатной форме. Так возникает прообраз всех симфонических построений с медленным вступлением. Общим этим процессам перестройки свойственна одна общая черта: в них не встречается больше интенсивная разработка мотива, то есть фуга. Все уже устали от такого типа разработки и хотели творить свободно.

Увертюра тоже отдала дань «текучим формам», которыми увлекались в ту эпоху. Она — лишь вступление к драматическому спектаклю, следовательно,

она по всему своему складу — только подготовительный элемент; и все же за нею признали и абсолютную ценность, восприняв ее как самостоятельное произведение. Это было легко осуществимо, ибо в увертюре не было никакого тематического родства с музыкой оперы. Ее можно было исполнять как самостоятельное, независимое от спектакля произведение, что и случилось с симфонией Гайдна «Il distratto» («Рассеянный») и некоторыми другими сочинениями. Тут важно лишь одно: в увертюре техника письма носила более легкий характер, и в связи с этим она побуждала к более углубленной тематической работе. Задача состояла в том, чтобы вновь восстановить утраченную «выработанную» фактуру. Коль скоро композиторам уже не хотелось делать это в старой контрапунктической манере, им надо было привлечь новые формальные и мелодические компоненты. Таким образом, увертюра сделалась немаловажным элементом в ходе развития симфонии.

Вместе с тем, как известно, происходил переворот в мироощущении. «Возврат к природе», провозглашенный Руссо, не терпел больше ига контрапунктических законов, пережил себя и обычный для того времени лирический пафос. На музыку смотрели теперь как на язык, предназначенный выражать чувства в свободной форме; Ф. Э. Бах и учение об аффектах его времени были выразителями этих устремлений в музыке. Но, поскольку каждое произведение искусства нуждается в форме, облекающей содержание, и этот новый дух должен был найти для себя новые формы. Он сделал это логическим и органическим образом, используя старое, но преобразовав его, и завершил свое волеизъявление тем, что придал музыкальным мыслям новый облик. Это сопровождалось, естественно, изменением требований к технике письма (полифонического в гомофонное), но, что не менее

важно, изменением самой мелодики. Вполне понятно, что темы в фугах должны выглядеть иначе, нежели в клавирных сонатах. Здесь происходило взаимопроникновение решающих факторов: теперь, когда уже не хотели сочинять при помощи старой техники, находили новые мысли; и именно с приходом этих мыслей старая техника стала неприемлемой.

Одно можно сказать с уверенностью: композиторы первой половины XVIII века не были склонны применять внемузыкальные конструкции *a priori*¹. Они предпочитали, чтобы все развивалось органически, формировали новое и, хотя с твердым желанием, но лишь постепенно, без срывов довели этот процесс развития до благополучного конца.

Но это еще не все. Соната не приобрела пока окончательного облика как конструктивный план отдельной части и не стала еще циклической формой. Вообще, только во второй половине XVIII века соната получила привычный для нас сегодня вид. Из множества дивертисментных форм, прообраз которых мы видим в сюитах, расширенных благодаря введению интермеццо, выкристаллизовалась в постоянной практике четырехчастная форма: Allegro—Andante (или Adagio) — менуэт с трио-финалом. В середине столетия стала излюбленной сокращенная трехчастная соната, состоящая из Allegro—Andante — финала, написанного в виде менуэта и часто так и называвшегося менуэтным финалом. Другая трехчастная форма состояла из Allegro — менуэта — финала. Тут поиски шли ощупью, форма еще не закрепилась, но музыка тех лет потому столь привлекательна, что она весьма многообразна.

В этом разнообразии форм мы должны оценить не только поиски окончательного облика сонаты. Все

¹ Заранее, без проверки (лат.).

дело в том, что от музыки тех дней требовали — и это требование выполнялось, — чтобы она поставляла произведения, которые отвечали бы любому настроению, подходили бы к любому случаю, но были бы различного объема и содержания. Кому нравилось, тот играл дивертисмент из семи частей, другой, любивший менее громоздкие сочинения, исполнял клавишинную сонату из трех частей, а то и вовсе, как у Скарлатти, одночастную. Каждый мог найти для себя то, что ему хотелось, каждому предоставлялось то, что было ему по вкусу. Там, где и этого было недостаточно, каждый мог играть любую вещь так, как ему нравилось. Самому Гайдну в последние годы жизни доводилось слышать, как в концертах исполнялось одно только *Andante* из «любимой симфонии» (имеется в виду средняя часть из «Симфонии с ударом литавр»), и никто не находил в этом ничего предосудительного.

С определенной точки зрения музыка была тогда прикладным искусством; ее заказывали, потом наслаждались ею либо целиком, либо частями, как кому нравилось. Неприкосновенная индивидуальность художественного произведения — не художника — в XVIII веке находилась еще только в стадии становления. В инструментальной музыке великая заслуга Гайдна и Моцарта в том и состоит, что они добились такой неприкосновенности на австрийско-германской почве. Судьба других видов искусств была иной, несмотря на то что условия в других местах иногда различались, но иногда были и сходными. Великое творческое наследие старинных мастеров, Баха и Генделя, уже нельзя рассматривать в свете этих доводов.

Правомерен закон, определяющий отношение общества к музыкальному искусству XVIII века, но так же правомерен и скрытый закон самого искус-

ства. Музыкальные идеи, мелодии, мотивы живут своей самостоятельной жизнью. Они восходят, растут, сообщают произведению искусства определенную форму и заставляют художника писать так, а не иначе. В более поздние времена мы находим самое разительное доказательство этой довлеющей над художником «силы» в творчестве Бетховена, а также Брукнера и некоторых других композиторов. Ясно лишь одно: в эпоху до 1740 года в формах появляется что-то новое. Из церковных сонат и танцевальных форм музыки зарождаются предвестники симфонии, из сюит и дивертисментов вырастает, в конце концов, струнный квартет, и все они объединены находящейся в стадии становления сонатной формой. В этом еще только намечающемся новшестве творческий дух должен был, так сказать, заново соизмерить свои силы; он должен был научиться использовать эти силы сообразно новым принципам. И вполне понятно, что многие произведения того времени кажутся нам забавой незрелого ума.

Не только легкомыслие общества, жажда развлечений, требовавшие для себя именно такой музыки, имели решающее значение, но и само искусство должно было найти свое место в новых обстоятельствах. Однако это могло совершаться лишь медленно и постепенно. В заслугу уже упоминавшимся венским мастерам надо поставить то, что это главным образом свершилось в Австрии и что осуществили это Гайдн и Моцарт. Не следует забывать к тому же, что в первой половине XVIII столетия, заполненной поисками нового, появился такой композитор, как Иоганн Себастиан Бах! С неуклонной последовательностью, не обращая внимания на мнения, капризы общества и вкусы публики, он творил свои создания и с гениальным спокойствием достиг вершины, венчающей все дело его жизни, — «Искусства фуги».

Но, когда он это дело завершил, он остался уже совершенно одинок, ибо даже его собственные сыновья пошли иными путями, а Ф. Э. Бах, например, к тому времени уже написал свои Прусские (1742) и Вюртембергские (1744) сонаты, которые впоследствии оказали такое огромное влияние на Гайдна.

Про это время поистине можно сказать, что оно было исполнено радостного беспокойства, и это не будет неправдой, ибо какую, в сущности, эпоху нельзя назвать «беспокойной»? Ведь человеческий дух неустанно стремится к новым неизведанным берегам!

В музыкальной жизни, во всяком случае, это беспокойство билось среди духовных противоречий, но они не сталкивались так резко, как в других областях, а либо сосуществовали рядом, ясно разграниченные как определенные формы стиля, либо преодолевали эти противоречия при помощи многочисленных переходных форм. Это преодоление шло постепенно, оно было еле заметно; вы вдруг как бы попадали в чужую страну и сами не знали, как вы там очутились; вспомним о том, как развивался струнный квартет.

Точно так же складывалась и всеобщая мировая история. Какие только события не произошли в XVIII веке в Австрии! Карл VI—Мария Терезия—Иосиф II: какие превратности пережили здесь императорская власть и европейская политика, какие сменялись духовные течения и создающие культуру силы! Абсолютизм и терпимость, классовый дух и единение народа, набожность и просвещение, старинные ремесла и зарождающееся фабричное производство, крепостное право и свободное бюргерство, строгость нравов и моральная распущенность. К концу столетия произошло великое событие мирового значения: французская революция восстала против наследственной монархической власти. Все это были

противоречия великих, стимулирующих процессов развития, которые не всегда вели к счастливому согласию. Не все было хорошо в так называемые добрые старые времена, так же как сегодня не все у нас плохо; и лишь в одной области духовной жизни в те годы был достигнут синтез, а именно — в музыке. Разнотильность, по крайней мере в музыке, нашла объединяющую силу в лице Йозефа Гайдна. Это, однако, не значит, что нам дозволено преуменьшать заслуги других мастеров музыки XVIII столетия; но нетленным остается свершение Гайдна, который медленно и упорно двигал музыку вперед и облек ее в новые прочные формы.

Церковная музыка

Наряду со светской музыкой существует церковная. Старая Вена эпохи Карла VI с ее многочисленными соборами и монастырями весьма энергично культивировала духовную музыку. Она была необходима не только для литургий, праздничных молебствий и вечере; массовые паломничества к статуе Богоматери при дворце, к горе Кальварии в Гернальсе тоже не обходились без музыки. Кроме того, широко разветвленная сеть монашеских орденов, устраивавших бесконечные литургии и празднества, неизменно требовала музыки. Равно и назначенные литании или «*Salve Regina*» служили поводом, чтобы послушать музыку.

Все эти обычаи возникли на почве присущей венцам и вообще всем австрийцам религиозности. С начала эпохи Просвещения, на рубеже XVII—XVIII столетий, кое-что в этом смысле изменилось, но сущность осталась прежней по сей день, хотя за истекшее время произошло немало перемен. Но тогда,

помимо традиционно сложившихся условий, обилия монастырей и монашеских орденов, действовали еще две силы: контрреформация и победоносно отраженное турецкое нашествие.

Нечего отрицать, за это время искусство измельчало, и в конце концов увлечение роскошью и великолепием стиля барокко привело к выхолащиванию содержания. Но сколько бы ни осуждали и ни клеймили эту любовь к пышности, благодаря ей мы получили много роскошных зданий — памятников неувядаемой красоты. Карлскирхе, монастырские храмы в Клостернёйбурге, Мельке, Сан-Флориане, Вильхеринге, Шлирбахе — мы называли только немногие — все это здания с куполами, под чьими высокими, светлыми сводами звучали не только чистые голоса в стиле Палестрины, получившего название стиля *à caprella*, но прежде всего и культовая музыка с инструментальным сопровождением. Над сводами куполов раскинулся свод небес, и в эти небеса летел человеческий голос на крыльях скрипки, осиянный серебряными звуками труб. То, что фрески в стиле барокко на куполах изображали, с помощью искусно нарисованных деталей здания и парящих фигур, прорыв в бескрайние, открытые небесные просторы, — музыка претворила в звуки. Но эта окрыленность не заставляла молящихся строго и мистически потуплять взоры в глубь себя, наоборот, они радостно смотрели вверх. Если за такими ощущениями не стоит глубокая внутренняя вера, они превращаются в видимость, делаются поверхностными; благочестие перерождается в ханжество, в холодноватую набожность; так оно и случилось, ибо в один прекрасный день оказалось, что эта пышность изжила себя не только в духовной, но и в светской сфере, и начался спад. Он длился, собственно, только одно десятилетие в правление Иосифа, потом вновь вспыхнула любовь

к великолепной церковной музыке. И здесь опять Йозеф Гайдн, который в своих последних литургиях поднял это течение до величайшей внутренней мощи, на долгое время сделался вершителем и поборником католической культовой музыки.

В соборе св. Стефана в 1740 году еще имелись две музыкальные капеллы: главная и у чудотворной статуи Богоматери Петш. Капельмейстером главной капеллы был Георг Рёйтер-младший, капеллой у чудотворной статуи руководил Фердинанд Шмидт. Из этого можно заключить, что на музыку в соборе был большой «спрос»; ведь в этом огромном храме было не менее четырех органов. Самый большой, построенный в 1724 году Г. Зоннхольцером, над «Исполинскими воротами»; маленький на музыкальных хорах над левой стороной клироса; еще один маленький над гробницей Леопольда при нижней ризнице и позитив, поставленный на органное основание работы Антона Пильграма.

В соборе было в ходу и пение сдвоенных хоров, которые берут начало в венецианской и римской школах. Жизнеощущение, свойственное эпохе барокко, с его страстью к излишествам, находило удовлетворение в великолепии звучания, когда хор и антифон оглашали пением громадные просторы храма. Напомин о церковных зданиях с куполами, рядом с которыми стоят и светские, такие, как роскошный зал Австрийской Национальной библиотеки, зеркальный зал в венском Бельведере или большие мраморные залы в Клостернёйбурге, Мельке, Сан-Флориане, о которых уже говорилось выше.

Для культовой музыки, как правило, достаточно было двух скрипок и контрабаса, аккомпанировавших певцам. Таков был обычай, принятый в Австрии и южной Германии, но в течение первой половины XVIII века вошел в обиход занесенный из Неаполя

струнный квартет. У М. Г. Монна можно отчетливо различить эти два вида инструментовки. Но поскольку Вена, несмотря на свои прогрессивные устремления, оставалась крайне консервативной именно в области церковной музыки, то до сороковых годов в ней удерживался звуковой идеал барокко, только к квартету добавлялись фаготы и тромбоны. Очень часто, играя соло, нередко подыгрывая хору голосами *girieno*, эти инструменты охотно привлекались для бóльшей парадности; в особых случаях к ним добавляли два кларнета (трубы), которые и в дальнейшем оставались в ансамбле, в тех случаях, когда требовалось придать праздничный блеск южногерманскому церковному трио. Такой состав инструментов встречается еще в юношеских трио Моцарта, а тромбоны в «*Tuba mirum*» его Реквиема 1791 года — это запоздалый отклик на сольные партии, столь излюбленные И. Й. Фуксом и его современниками.

Уже эти краткие замечания по поводу инструментальной техники в церковной музыке первой половины XVIII века позволяют заключить, что в ней царило большое разнообразие, и пусть даже в культовой музыке его было меньше, чем в светской, все-таки в ней имелось достаточно разных стилей, чтобы охватить ими все изобилие музыки в этот переходный период.

В творчестве композиторов, работавших в ту эпоху в Вене и близлежащих местностях, эти различия тоже очень заметны. Приведем имена некоторых из этих композиторов. Расположенный по датам смерти, получится нижеследующий список:

1715 — Марк Антонио Дзиани вместе со скончавшимся в 1700 году Антонио Драги долгое время был главным композитором при дворе Леопольда I; 1725 — Маттиас Эттль (регент хора в венском монастыре Шоттен); 1732 — Франческо Конти; 1736 —

Антонио Кальдара; 1738 — Георг Рёйтер-старший; 1741 — Иоганн Йозеф Фукс, самый выдающийся австрийский композитор того времени; 1742 — Иоганн Георг Рейнгардт (придворный органист и капельмейстер при чудотворном образе Богоматери в соборе св. Стефана); 1750 — Джузеппе Порсиле и Маттиас Георг Монн, органист в Карлскирхе; 1756 — Фердинанд Шмидт (преемник Рейнгардта в капелле при чудотворном образе Богоматери в соборе св. Стефана); 1758 — Маттео Палотта; 1766 — Грегор Йозеф Вернер (предшественник Гайдна в Эйзенштадте) и П. Андреас Гисль, миноритский патер в Вене; в 1767 году скончался Николо Антонио Предиери, в 1768 — Георг Донбергер, регент хора в монастыре Герцогенбург и в 1772 — Георг Рёйтер-младший. Он умер уже во второй половине века, и на этом мы наш список прервем. Перечень наш, разумеется, неполон, ибо в Вене и окрестных городах жило и работало еще очень много композиторов; прежде всего, это те учителя («Ludimagistri»), которые писали музыку для своей церкви. Сочиняя чисто бытовую музыку, они сообразовались с наличными силами исполнителей и не преследовали цели создавать бессмертные произведения; но своей усердной, пусть даже ремесленной, работой они способствовали распространению прочных музыкальных знаний. В связи с этим необходимо напомнить, что соборы в Граце и Зальцбурге, например, а также многие монастырские церкви во всей Австрии имели собственных хороших композиторов, и они в значительной мере определяли все церковно-музыкальное творчество своей эпохи.

Йозеф Гайдн вырос в этих традициях, здесь он получил свои первые сильные музыкальные впечатления, и произведения мастеров, которые он узнал, работая в соборе св. Стефана, принадлежали не только живым композиторам его времени, но и уже умер-

шим, как, например, И. К. Керлю или Христофору Штраусу. Таким образом, его творческая жизнь началась под знаком несколько «застывшей» церковной музыки, но ее оживил стиль нарождающейся южно-германской и итальянской школ. Нельзя, кроме того, забывать, что именно в церковной музыке еще сохранился более старый склад письма: стиль Палестрины и техника сочинения нидерландцев. Консерватизм в традициях и обычаях особенно упорен в области религиозного культа, а потому неудивительно, что старые формы и характер так стойко держались в церковной музыке, невзирая на все веяния времени.

С этим явлением мы сталкиваемся уже у И. Й. Фукса, явившегося самым универсальным талантом своего времени. Его знаменитая «Missa canonica»¹ с ее разнообразными канонами — блестящий пример того, какие иногда новые всходы дает «ученая» техника письма. Уже она одна служит доказательством растущего контрапунктического мастерства, какое на неизмеримо более высоком уровне показал И. С. Бах в своем «Искусстве фуги», в «Музыкальном приношении» и в канонических изменениях, внесенных им в сочинение «С небесной выси я спустился». Антонио Кальдара тоже создал «Missa diversi canonі a cappella» («Месса с различными канонами а cappella»). Но для смены вкусов показательно, что ученика Фукса, Георга Христофа Вагензейля уже не прельщали подобные упражнения, хотя он обнаруживал явное пристрастие к полифоническому складу письма и среди своих многочисленных учеников слыл хранителем строгой традиции. Еще Фридрих Даниэль Шубарт писал о нем: «Он сам играл с необычайной выразительностью и разрабатывал импровизационно фугу с величайшей тщательностью». Однако, несмотр-

¹ «Каноническая месса» (лат.).

ря на все полифонические достижения, сокровенная тайна этого искусства, возвращенного нидерландцами, ныне утрачена; новая жизнь требует новых форм выражения.

В борьбе за новое Вена явно держится за добрые старые традиции; Фукс, так же как Кальдара, а с ними и Палотта, остается ревнителем «античного» стиля или, как его еще называли, *stile obligato*¹. Этот стиль мог проявляться и в чистом виде, а *carpella*, но допускалось и инструментальное сопровождение; и в том, и в другом случае он все равно назывался «стилем а *carpella*»; иногда цифрованный бас вместе с органом аккомпанировал хоровой партии, а к нему, как правило, присоединялся еще контрабас. Эта традиция восходит к «*Magnum opus musicum*» Орландо ди Лассо, труду, который был опубликован в Вюрцбурге в 1625 году Каспаром Винцети в издании с генерал-басом. Дорогу этой традиции проложила практика применения генерал-баса в XVII веке. Но в молодые годы Гайдна стиль а *carpella* имел наибольшее значение. Среди растущих итальянских, в частности неаполитанских, влияний он был четко очерченным островком, где господствовала свобода для тщательнейшей техники письма, где тонкая отделка, чистое голосоведение и логическая обработка диссонансов были незыблемым законом. Эта техника была цитаделью строгой системы; позднее она уже могла себе позволить насаждать в культовой музыке и современный стиль, как это отчетливо показал, например, И. Й. Фукс в «Мессе святой Троицы», написанной в венецианском (многоголосном) стиле, и «*Missa Ferventis Orationis*»², навеянной влияниями южногерманской практики.

¹ Обязательный стиль (итал.).

² «Пламенная месса» (лат.).

Кальдара явно склонялся к итальянскому направлению, несмотря на то что его знакомство с Венецией нашло отражение в его сочинениях для нескольких хоров, а его тесная связь со строгим складом письма оставила глубокий след и в его церковных сочинениях, построенных на совсем другой основе. У Монна тоже можно различить два стиля: неаполитанский и южногерманский.

Если над церковно-музыкальными сочинениями, и прежде всего над самым главным из них — мессой, перестала довлеть чистая линейность, то она должна была искать для себя законы формы в чем-то другом. Так возникает идущая от гомофонии форма неаполитанской мессы с хоровыми партиями, соло, дуэтом, арией и неназойливым, большей частью лишь слегка намеченным контрапунктом. Входит в практику так называемая кантатная месса; текст мессы распадается на отдельные, временами очень короткие отрезки, контрастные по темпу, ритму, складу письма и тональности. Это относится в первую очередь к длинным текстам Gloria и Credo. Кантатная месса представляет собой наиболее расширенную форму «Missa solemnis»¹ торжественной литургии. Между нею и «Missa brevis»² существует целый ряд промежуточных ступеней, когда в конце «Missa brevissima» Credo пропеваается так быстро, что текст, разделенный на четыре хоровых голоса, поется одновременно с прочтением текста. Но эти различия, которые еще усугубляются всеми остальными компонентами музыкального произведения, представляют собой не чисто музыкальное явление, они основаны и на религиозном принципе.

При всем тяготении церковной музыки к пышности и достигаемой благодаря ей большой внушитель-

¹ «Торжественная месса» (лат.).

² «Краткая месса» (лат.).

ности, нельзя, разумеется, умолчать и о том, что здесь были широко распахнуты двери для внешних ошеломляющих эффектов, гораздо шире, чем в светской музыке, которая в большинстве случаев претендовала только на то, чтобы быть развлечением для общества, в каком бы высоком стиле она ни преподносилась. То, что прежде всего было блестящим обрамлением для торжественной церковной службы, стало чисто внешним эффектом, который назавтра забывался. Так случилось с бурными скрипичными фигурами, к которым мы еще вернемся в связи с творчеством Рёйтера; так случилось с лепечущим бездумное *raglando*¹ хором; так, наконец, пали жертвой энциклики папы Бенедикта XIV от 19 февраля и императорского запрета от 26 января 1754 года трубы и литавры — слишком якобы «шумные инструменты». Они молчали после этого несколько десятилетий, но после 1790 года были вновь разрешены.

Столь же многогранной, как и форма, рожденная из литургий в виде месс, вечере, литаний, гимнов или обыкновенных мотетов была и манера музыкального письма в десятилетия с 1700 по 1740 год. От простой двухголосной композиции с органом, как, скажем, в одном из многочисленных Марианских антифонов или мотетов Кальдары и Рёйтера, до построения для нескольких хоров существовало много возможностей, но среди них, как правило, преобладала четырехголосная композиция для сопрано, альты, тенора и баса с инструментальным сопровождением или без такового. У мастеров, ревнителей строгого стиля, таких как Фукс, Кальдара и Палотта, встречается классическое пятиголосие, какое мы до

¹ Говорком (итал.).

середины века еще находим у Рёйтера, правда, только в виде исключения. Восьмиголосие культивировали, помимо выходца из Венеции Кальдары, Фукс, а также более поздние композиторы все по той же причине уже упоминавшегося влечения к звуковой пышности церковной церемонии. Рёйтер-младший написал целый ряд таких культовых произведений, да еще Михаэль Гайдн со своей «Испанской мессой» от 4 августа 1796 года и «Ave regina coelorum»¹ от 24 марта 1770 года дает запоздалый пример этой исчезающей практики. По некоторым из этих сочинений с двойными хорами, особенно у Рёйтера, ясно ощущается, что это лишь внешняя оболочка, не проникнутая внутренним чувством. Но как сияние прошлого великолепия, следовательно, как отблеск былого композиционно-технического величия, все же охотно применялась музыкальная практика, ставшая теперь всего лишь «помпезной». При множестве поводов, имевшихся для исполнения музыки, требовалось и большое ее разнообразие. Поскольку этого разнообразия не удавалось достичь при помощи обычных для того времени музыкальных форм, приходилось прибегать именно к такой мощности, переходившей за обыденные рамки. Мы, ставшие в век деловой спешки и техники «обыкновенными» людьми, сегодня с трудом себе представляем, что можно было тратить столько времени на культовую музыку. Для примера приведем записи в памятной книжке концертмейстера Венской придворной капеллы, Килиана Рейнгардта, сделанные в течение одного месяца — ноября 1727 года. Оригинал написан по-итальянски; ниже мы приводим выписку, охватывающую самое существенное:

Праздник Всех святых: Вечерня и литургия с трубами и литаврами; вторая вечерня у св. Августина; непосредственно за этим заупокойная служ-

¹ «Здравствуй, царица небесная» (лат.).

ба (панихида) в погребальной часовне. В конце стоит примечание: «Тексты хоров должны быть так составлены, чтобы его величество император могли легко следить за пением, сопровождающим службу».

День поминовения усопших: Реквием в погребальной часовне св. Августина; вначале проповедь, за нею — молебствование с «*Tantum ergo*»¹, затем Реквием и в заключение «*Libera*»².

Отдание праздника всех святых: Вечером в погребальной часовне св. Августина проповедь, молебствование, Лауретанская литания с «*Sub tui praesidium*»³ без труб. Затем музыканты процессией следуют к погребальной капелле, проходят через церковь, сопровождая шествие пением отдельных фраз; в перерыве — интрады труб и литавр.

Праздник св. Карла Борромея, 4 ноября: Торжественная литургия в церкви св. Михаила с трубами и литаврами, с интрадами. Вечером в Домашней капелле — мотет, литания св. причастия, без вечерни. Тезоименитство императора, в связи с этим большое торжество, застольная музыка, вечером — опера или концерт.

Праздник св. Мартина, 11 ноября: Первая вечерня в Домашней капелле, обычная литургия, обычная вторая вечерня.

В воскресенье, до или после дня св. Леопольда, его величество император присутствует на святой мессе в соборе св. Стефана (так называемой службе в 6000 гульденов); служба в честь Непорочного зачатия.

Праздник св. Леопольда, 15 ноября: Торжественная вечерня в монастыре Клостернейбург с

¹ «Более чем» (лат.). Начальные слова молитвенного песнопения.

² «Свобода» (лат.).

³ «Верховный страж» (лат.).

трубами и литаврами. Исполняются сочинения императора Леопольда I; отдельные псалмы для меццо-сопрано, тенора, альты, баса, сопрано-соло и кларнета при Аминь; Магнификат, пятиголосный, в сопровождении инструментов и двух кларнетов *in concerto* для сопрано-соло со скрипками; литания для четырехголосного хора и двух скрипок «*Sub tuum praesidium*» а *carrella* с сопрано-соло. Все вместе продолжалось более двух часов.

Праздничная литургия с трубами и литаврами, после оффертория — торжественная инструментальная соната с трубами и литаврами.

Отдание праздника св. Леопольда (Жертвоприношение пресвятой Деве) 21 ноября: торжественная вечерня с трубами и литаврами. Праздничная литургия такого же состава у Марии Штиген. Праздничная вторая вечерня в Доме обетов Иезутов, затем «*Ave Maria*» во время процессии к статуе Пресвятой Девы, где поется праздничная литания с трубами и литаврами.

Праздник св. Елизаветы, 13 ноября: праздничная литургия с трубами и литаврами, при этом интрады в честь тезоименитства императрицы, исполняемые теми же инструментами; вечером — концерт или опера, парадный прием, утром и вечером — парадные трапезы. Во время вечерни — снова произведение императора Леопольда I (Гимн для четырехголосного хора и двух скрипок).

Праздник св. Екатерины, 24 ноября: обычная литургия и вечерня.

К этим службам следует еще присовокупить воскресные литургии. Вполне естественно, что двор часто требовал к себе мальчиков-певчих из собора св. Стефана. Так повелось еще с тех пор, когда Рейтер был капельмейстером не только в соборе св. Стефана, но и при дворе, и это дает нам право утверждать, что

Йозеф Гайдн черпал свой опыт не только в репертуаре собора св. Стефана. Добавим еще, что придворная капелла располагала тогда следующим составом инструментов: 6 органов, 23 скрипки, 1 альт, 4 виолончели, 3 контрабаса, 1 лютня, 2 корнета, 4 фагота, 5 гобоев, 4 тромбона, 1 валторна, 16 труб и 2 литавры. Они были готовы к услугам в любой момент, когда при императорском дворе требовалась музыка: опера, концерт, оратория, застольная или танцевальная музыка. Во время ежедневных богослужений в соборе св. Стефана все было, естественно, обставлено гораздо проще.

Как бы мы ни изумлялись сегодня обилию культовой музыки, одну хорошую сторону это все же имело: музыканты, в первую очередь маленькие хористы, неустанно упражнялись, знали свои партии, правда, нередко исполняя их по старинке, без особого внутреннего воодушевления. Тогда, как и ныне, люди руководствовались правилом: чрезмерный труд отупляет, искусство превращается в предмет «будничного ремесла», и в творчестве художника появляются шаблон и эпигонство, а произведения его напоминают выдохшееся безвкусное вино. Но если оставить в стороне такой «практицизм», то обиход церковной музыки в эпоху императора Карла VI, точно так же как ее светской сестры — бытовой музыки, исполнявшейся при дворе и в кругах знати, был превосходной школой для подрастающего поколения музыкантов: из непосредственных занятий музыкой они могли почерпнуть куда больше, нежели из теоретического преподавания. Гайдн являет собой наилучший пример того, какую большую пользу приносит гению сочетание теории и практики; после изгнания из капеллы и, конечно, в последние годы своей работы у Рейтера он пополнил свой певческий опыт, основательно изучая самоучкой теорию, все глубже познавая законы

музыки, которые он впоследствии полностью подчинил себе без всякого труда.

Промежуточным звеном между культовой музыкой и оперой была оратория, которая благодаря «Serolis»¹ приобрела при венском дворе, в правление императора Леопольда I, своеобразный отпечаток. У гроба господня на страстной неделе обычно исполнялась певческая музыка: хоры, арии и ансамбли небольшого объема: музыка эта имела то аллегорическое, то драматическое содержание и тем самым соответствовала пышности как зрительной, так и звуковой, музыкальной. В Эйзенштадте такие оратории, сочиненные Г. И. Вернером, пели по пятницам, на страстной неделе.

Знать

Все, что было доступно императорскому двору в Вене, мог себе позволить и князь Эстергази. Капелла, которую он содержал, придавала не меньший музыкальный «блеск» его придворной жизни, чем это было при дворе императора. И такое же положение, как в Эйзенштадте, существовало и во многих знатных фамилиях, окружавших в те годы двор Карла VI и позднее — Марии Терезии: Ауэрсберг, Кински, Кэвенхюллер, Шенборн, Паар, Хаугвиц, Лобковиц, Лихновски, Тун, Шварценберг, Лихтенштейн, Баттиани, Гаррах, Грассальковиц, Пальфи, принц фон Заксен-Хильдбургхаузен и многие другие соперничали между собой, поощряя и культивируя искусства, в том числе и музыку. Меценатство — ныне полностью исчезнувший вид поддержки искусства и науки — находило среди них самых выдающихся

¹ «Противоположность» (лат.).

представителей. Достаточно прочесть мемуары Диттерсдорфа, чтобы убедиться, сколь многим обязан хотя бы один единственный талант этому поистине граничащему с «расточительством» образу жизни.

Признаем, то было расточительство, о котором не одна книга той эпохи говорила в тоне порицания, то был образ жизни, который сегодня нам, пережившим две мировые войны, представляется достойным осуждения; но только при подобном изобилии все искусства могли достигнуть таких поразительных, таких бессмертных высот: вспомним огромные церковные и светские здания, вспомним роскошнейшие оперные постановки. Все это осталось нам в наследство от «страсти к расточительству», и все это заставляет нас забыть о теневых сторонах, каких в то время, спору нет, было немало. Когда люди выносят приговор этому роскошному образу жизни, им не мешает вспомнить, сколько нынешних художников действительно нуждалось бы в подобном поощрении. Лишь в самых редких случаях оно выпадает им на долю. Времена изменились, и разница между образом жизни в XVIII веке и сейчас, как уже говорилось выше, всегда должна учитываться, когда сравнивают музыку Гайдна с музыкой наших дней. Гайдн тоже писал все свои произведения, будучи на службе у князя и по его заказу. Князь платил ему за это, обеспечивал его существование и, помимо того, до самой его смерти оказывал ему материальную поддержку. Это продолжалось даже в те годы, когда Гайдн уже не состоял на «официальной службе» у князя, ибо «всему миру» было известно, что княжеский капельмейстер — один из величайших мастеров в царстве музыки.

Говоря о музыке Гайдна, иногда почему-то считают нужным применить к ней оскорбительное выраже-

ние «лакейская». Конечно, если какой-нибудь бесталанный сочинитель писал музыку по обязанности, он поставлял при этом один шаблон за другим. Заказчику, может быть, ничего другого и не требовалось, как только чтобы его «развлекали» светской музыкой; вспомним, однако, что и музыкантам надо было на что-то жить, и, если кто умел сочинять музыку, ему предоставлялись многочисленные случаи, когда эта музыка была нужна. Крестины и свадьбы, именины и дни рождения, любое радостное событие — все это было поводом для сочинения серенад и концертов, опер или небольших театральных представлений, дополняемых иллюминацией, процессиями и танцами, что еще больше усиливало общее ликование.

То был образ жизни, при котором чрезмерно увлекались красотой, но нас, рассматривающих его с точки зрения истории культуры, подкупает в нем подлинный энтузиазм, с каким люди требовали такого широкого применения искусства. Причем нельзя забывать: в этих кругах не только в праздники, но и в будни всегда должна была звучать музыка. Камерная соната, исполняемая тремя или четырьмя участниками, песня или ария, дуэт, сочинения для клавирина — все они в повседневной жизни выполняли определенные художественно-эстетические задачи. Точно так же, как при постройке дворцов нельзя было обойтись без живописи и скульптуры, так требовалась и музыка — составной фон ласкающих глаз и душу дворцовых покоев.

Простора для творчества было достаточно, да и чувства тоже. Место не оставалось пустым, его заполняли. И не только произведениями изобразительных искусств, но и музыкой, и духовной деятельностью во всех областях науки. Такие устремления часто воплощались в роскошной внутренней отделке покоев: стоит лишь вспомнить о дворцах принца Евге-

ния или о некоторых залах в австрийских монастырях; но в этих же стенах зарождалась общественная и духовная жизнь. Здесь опять можно сослаться на пример принца Евгения с его коллекциями, его драгоценной библиотекой, можно перечислить почти все знатные фамилии и прежде всего назвать австрийские монастыри, под сенью которых научный поиск находил огромную поддержку. Назовем научные изыскания двух братьев Петц в монастыре Мельк, причисленных за их труды к пионерам австрийской исторической науки; обсерваторию, построенную в 1733 году в Кремсмюнстере, или неповторимо прекрасный музей естественнонаучных коллекций в монастыре Зейтенштеттен.

Что касается музыки, то можно, пожалуй, сказать: если имелась форма, ее заполняли живым чувством. Но поскольку это содержание создавали люди, вполне понятно также, что оно не везде и не каждый год достигало одинаковых высот. Рядом с великими мастерами, пережившими века, работали и дюжинные люди, и скромные, незаметные, и умеренно даровитые. Именно они вспахивали музыкальную почву, на которой потом вырастали гиганты.

В музыке эта почва подготавливалась тем, что ею занимались почти в каждом дворянском поместье. Пусть масштабы этой деятельности были самыми скромными, люди все же собирались в определенные часы и музицировали; при этом падали общественные перегородки, обусловленные разницей положений: камердинер сидел рядом со своим господином, графом, кучер — рядом с бароном. В период между 1700 и 1740 годами домашняя музыка не исполнялась еще так регулярно, как во второй половине века, но зародилось это движение раньше, в двадцатые — тридцатые годы. Музыке они нужны были все, потому-то они и объединялись для совместной эстетической дея-

тельностью: и если кто фальшивил, его заставляли это признать. Необходимость иметь в доме музыкантов нередко вела к тому, что наем слуги решался по его уменью играть на скрипке или на другом инструменте, ибо в домашнем ансамбле не хватало именно этого инструмента.

Тот, кто в те времена имел возможность побывать в многочисленных замках, разбросанных на большом расстоянии друг от друга, нередко попадал на такой «музыкальный вечер». В зависимости от положения и благосостояния хозяина поместья, гость мог послушать интимный струнный квартет или оперную постановку под открытым небом, как это было принято и при императорском дворе в «Новой Фаворита» (нынешний Терезианум).

Императорский двор

Итак, мы добрались до вершины австрийской музыкальной культуры: до двора римско-германского императора в Вене. Карл VI был высокообразованным музыкантом, подобно своим предкам, особенно Леопольду I. Он сам умел ставить спектакли; оперу Иоганна Йозефа Фукса «Элиза», например, он впервые поставил в 1719 году и вторично — в 1729. О музыкальности императора в 1723 году пишет Иоганн Баптист Кюхельбекер, уроженец Ганновера, в своих «Наиновейших известиях о Римском императорском дворе...»: «Они (то есть его величество) не только любят музыку, но и превосходно ее понимают и сами играют на многих инструментах. Они знакомы с композицией и немедленно обнаруживают, ежели при исполнении музыки либо оперы кто-нибудь возьмет фальшивую ноту». То же авторитетное лицо сообщает, что вознаграждение, получаемое импера-

торскими музыкантами, по сравнению с другими служащими двора, было чрезвычайно высоким: «Жалованье служащих императорского двора... было не особенно велико, но исключение составляли виртуозы, которых оплачивали здесь так щедро, как в другом месте какого-нибудь крупного сановника; музыканты, приглашаемые в императорскую придворную капеллу или в камерный оркестр, большей частью получали очень значительное содержание».

Правда, финансовое положение страны в момент смерти императора (1740) было чрезвычайно тяжелым, именно вследствие этих широких начинаний, да и не только из-за этого. Но все, что нам осталось от такой финансовой политики, никак нельзя назвать «негодным»: Карлскирхе, парадный зал придворной библиотеки, здание имперской канцелярии, вообще, все поощрявшиеся государем творения науки и искусства.

Император всегда проявлял заботу о талантливой музыкальной смене: в 1753 году уже была организована группа учеников придворной школы. Талантливые молодые музыканты обучались за счет императорского двора, после чего их принимали в придворную капеллу. Документы времен И. Й. Фукса и его зачастую очень меткие суждения дают возможность ознакомиться с обстановкой того времени. Поскольку император желал, чтобы у него служили самые лучшие музыканты — Фукс, Кальдара, Конти, Порсиле, Вагензейль, Бонно (мы называем лишь немногие имена), — то после всего вышесказанного не приходится удивляться, что при нем императорский придворный оркестр насчитывал наибольшее количество оркестрантов (134) и соответственно требовал больших расходов: в период между 1708 и 1728 годами его содержание в среднем обходилось в 100 тысяч гульденов в год.

При императоре Карле VI, после заключения Пожаревацкого (1718) и Гаагского (1720) мира, Австрия достигла наибольшего расширения своих границ. Не случайно параллельно с этим и развитие наук и искусств приобрело такой же широкий размах; небывалого расцвета достигла и музыка. Прежде всего это относится к большой итальянской опере. Еще в правление Леопольда I опера была исключительной привилегией императорского двора; ибо кто, кроме него, мог себе позволить такие большие траты на декорации, оплату итальянских примадонн, теноров и, разумеется, композиторов. Зимой играли в специально для этого воздвигнутом оперном театре, находившемся между библиотекой и школой верховой езды; только для более мелких постановок сооружалась сцена в одном из залов дворца; летом представления происходили иногда и под открытым небом, в «Фаворита» или Лаксенбурге.

Даты спектаклей за 1723 год дают представление о том, сколько театральной музыки и ораторий «потреблялось» в течение года при венском дворе.

Карнавал (масленица): «L'Issipile», музыкальная драма Франческо Конти (текст П. Метастазιο).

5 марта: «La divina provvidenza in Ismael» («Божественное провидение в Измаиле»), оратория Георга Рёйтера-младшего (текст Ант. Марк. Люччини).

13 марта: «L'osservanza della divina legge nel Martirio de Maccabei» («Соблюдение божественного закона о мучениях Маккавеев») — оратория Ф. Конти, текст А. М. Люччини.

27 марта: «Sedecia», оратория Антонио Кальдары (текст Апостола Дзено).

8 апреля: «La Morte d'Abel figura di quel Nostro Redentore» («Смерть Авеля символизирует смерть

нашего спасителя») — оратория Антонио Кальдары (текст П. Метастазιο).

26 июня (тезоименитство эрцгерцогини Марии Анны): «Dialogo pastorale tra il Decoro e la placidezza» («Пасторальный диалог между достоинством и благодушием»), музыка Дж. Порсиле (текст Клаудио Паскини).

28 августа (празднование тезоименитства императрицы в Линце): «L'Asilo d'amore» («Приют любви») — Театральное представление Антонио Кальдары (текст П. Метастазιο); спектакль под открытым небом в императорском дворцовом парке.

В тот же день — по случаю тезоименитства императрицы: «Dialogo» («Диалог»), пастораль для пяти голосов, сочиненная Дж. Порсиле (автор текста неизвестен).

1 октября в Линце (в день рождения императора): «Александр Великий», камерное представление Георга Рёйтера (текст Клаудио Паскини).

15 октября (тезоименитство эрцгерцогини Марии Терезии): «Dialogo tra la Prudenza e la Vivacità» («Диалог между благоразумием и горячностью») — камерное представление Дж. Порсиле (текст Клаудио Паскини).

9 ноября (тезоименитство императора, в тот год перенесенное с 4 ноября). «Adriano in Silva» («Адриан в лесу») — театральное представление Антонио Кальдары (текст П. Метастазιο), балетная музыка Николо Маттейса.

19 ноября (тезоименитство императрицы Елизаветы Христины): «Зенобия», театральное представление Георга Рёйтера-младшего (текст Клаудио Паскини).

Из постановок того года, даты которых установить не удалось, мы знаем, кроме того, пастораль «Ниджела и Низа» Джузеппе Бонно (текст Клаудио

Паскини), кантату для трех голосов «Il Vagno» («Купанье») П. Касати (текст Ант. Люччини), исполненную на празднике в Карлсбаде, и наконец — пастораль для двух голосов, не имевшую особого названия, Георга Рёйтера-младшего (текст Клаудио Паскини), которая была исполнена при посещении их величествами графа Иоганна Альбрехта Сен-Жюльен в его замке Ней-Вартенбург.

Если добавить к этому все богослужения, о которых говорилось выше и которые шли в сопровождении придворной капеллы, если мы, кроме того, вспомним, что в праздничные дни непременно, а иногда и в будни, приходилось играть во время императорских трапез, мы получим некоторое представление о том, как много работы было у придворных музыкантов.

На это могут возразить, что по нынешним понятиям партитуры были сравнительно простыми; как правило, оркестр состоял из струнных с гобоями, фagотами, трубами и литаврами, а иногда с валторнами. Но даже если оркестры были гораздо меньшего состава, чем в операх Рихарда Штрауса, остаются все же стилистические сложности: колоратура и орнаментика у певцов, трудность достижения полной слаженности и выразительности, репетиции и все то неуловимое, что так трудно учесть в мире музыки.

Нельзя, кроме того, забывать, что при дворе императора Карла VI «годовая потребность» в музыке была особенно велика. Говоря о таких импозантных операх, как «Адриан в лесу» или «Зенобия», нельзя забывать и об оформлении спектаклей. Грандиозная сценическая архитектура создавала, благодаря искусству перспективы, ощущение огромного пространства; с помощью механических и осветительных эффектов достигалось очень сильное впечатление. Все это

тоже необходимо было подготовить. Плечом к плечу с композитором, создателем музыки, трудился постановщик. Вдобавок и танец, включаемый в виде великолепного балета, тоже требовал забот. Музыку для него писал обычно не тот композитор, что сочинял оперу. Вся эта многоступенчатая работа начиналась с оперного текста, либретто. Апостоло Дзено, Пьетро Метастазियो и другие поэты отдавали весь свой большой опыт, сочиняя одну строфу за другой, и постепенно строили требуемые драматические перипетии по законам итальянской сценической практики.

Наряду с этим существовали более скромная, приуроченная к менее значительным датам оратория и еще более интимное по форме камерное представление. Эти жанры предназначались для исполнения в капелле или в императорских покоях, намного меньших по объему, и если существовал порядок — даже на оперные спектакли допускать только приглашенных гостей, то здесь к подбору их относились еще более строго. Опера, да и менее крупные драматические формы, а также концертная (виртуозная) музыка были в те времена доступны исключительно узкому кругу аристократии. Только здесь могли ими наслаждаться; лишь в середине XVIII столетия обстоятельства начали меняться. На рубеже веков в этом отношении произошел коренной перелом. Если в больших, серьезных операх (опера seria) еще преобладали образы из античной мифологии или исторические герои, то в более мелких, камерных музыкальных спектаклях утверждались пасторальная поэзия и аллегории. Соответствующие тексты, большей частью приуроченные к определенным датам, трактовали морально-психологические проблемы; делалось это в речах и репликах, в ариях, дуэтах и разбросанных между ними речитативах, то весело и шаловливо, то в тоне прославления или в иносказательных слово-

прениях; и всегда спектакль был направлен на восхваление того или той, в чью честь происходило торжество; задача эта в опере или в серенаде выполнялась в заключительной «Licenza».

На таких маленьких праздниках играли и пели сами принцы и принцессы императорской фамилии. Это кажется нам вполне естественным при известной уже любви Карла VI к музыке, ибо этот монарх, который, как мы видели, неустанно заботился о подготовке первоклассных музыкантов для своей придворной капеллы, конечно, желал слушать музыку и в исполнении собственных детей. Георг Христоф Вагензейль, необычайно талантливый для своего времени музыкант, был приставлен учителем музыки к будущей императрице, Марии Терезии; впоследствии он обучал и ее дочерей: то была преемственность традиции не только в самом духе искусства, но и в преподавании музыки. Это создавало при императорском дворе атмосферу «деятельной» любви к музыке, благоприятно отличавшейся от «простого меценатства» чванливых толстосумов.

Императрица Мария Терезия также очень любила музыку и в молодости участвовала в спектаклях. Она увлекалась и танцами и костюмированными балами, охотно веселилась на маскарадах и так называемых «пасторалях» — танцевальных вечерах, где император и императрица, переодетые крестьянской парой или как-нибудь иначе, проводили свой досуг в танцах и играх, в окружении придворных вельмож. Но ее положение при вступлении на престол было далеко незавидным. Вследствие позорных грабительских войн Фридриха II, а также политики Баварии и Франции, которая в сороковых годах XVIII столетия привела к целому ряду войн, молодой императрице пришлось защищать свое право на империю, на престол. Она проявила при этом большое мужество и

победила все трудности, что признают многие ее современники, даже враги, причем обнаружила врожденный ум и твердость характера. Так, в многолетней борьбе был преодолен угрожающий кризис, и сокращение расходов на развитие музыкального искусства, которое Мария Терезия вынуждена была провести в целях экономии, с течением времени отменилось. Музыка сопровождала эту жизнь, отданную служению огромной империи, украшала и «окружала» ее не только во время публичных правительственных церемоний, но и в частной жизни, о чем свидетельствуют два нижеописанных случая. О них рассказал в своих весьма исчерпывающих культурно-исторических заметках обер-гофмейстер императорского двора князь Иоганн Иосиф Кэвенхюллер Метш. В одном месте говорится (октябрь 1749):

«16-го в последний раз была показана комедия для принцев и принцесс; и поскольку недавно на спектакль приглашались послы и некоторые лица из их свиты, на сей раз были допущены и остальные иностранные министры и с ними некоторое число дам и кавалеров, а эрцгерцогиня Мария Анна экспромтом сыграла маленький концерт на клавесине».

Если здесь речь идет только об импровизированном выступлении, вероятно, об исполнении одного из сочинений для клавира Вагензейля, то в другом месте рассказывается о настоящем концерте, имевшем место десять лет спустя, на следующий день после празднования дня рождения императора. Из этого описания мы узнаем следующее:

«5-го (октября 1759) императрица устроила после Розенкранца маленький импровизированный концерт и прием для ограниченного числа гостей в честь минувшего высочайшего тезоименитства; этот праздник готовился втайне от императора и был для него сюрпризом. Все принцы и принцессы, за исключением

эрцгерцога Леопольда, который за неделю до этого вернулся из своей поездки в Траутманнсдорф больной дизентерией и все еще лежал в постели, участвовали в концерте. Эрцгерцог Фердинанд исполнил увертюру на литаврах, затем самый младший принц, Максимилиан, прочитал на итальянском языке следующее поздравление, сочиненное аббатом Метастазио».

Кэвенхюллер приводит строфу из восьми строчек и продолжает:

«Самая маленькая принцесса, Антония, спела французскую песенку, а все остальные — итальянские арии. Эрцгерцог Карл сыграл концерт на скрипке, а самый старший принц — на виолончели; в заключение эрцгерцогини Мария Анна и Мария исполнили концерт на клавире, а первая, у которой из-за грудной болезни слабый, но очень приятный и чистый голос, пела, сама себе аккомпанируя. Вход на концерт, состоявшийся в зале Ратуши, был открыт для всех обитателей Шёнбрунна». Такая жизнь в атмосфере искусства развивала и соответственное понимание музыки в семье императора и среди знатного дворянства. Музыка в то время и в том кругу безусловно служила прежде всего развлечением для общества: она должна была приятно волновать, веселить, отображать трагические переживания или религиозные настроения, но подлинно глубокого внутреннего потрясения, а тем более философских обобщений, никто от нее не ожидал. Музыку, как правило, не особенно жаждали, но охотно принимали, если ее предлагал великий талант. Так были оценены оперные сочинения Глюка, так Моцарт нашел, правда, не совсем единодушное, признание, так Гайдн сделался любимым всеми, великим светилом австрийской музыки. То, что заодно с ним сумели пробиться посредственности, более ловкие в житейских делах, объясняется

отношением человечества к гению вообще. Не всегда гениальное творение сразу встречает понимание и, что еще важнее, должную оценку; чаще всего такое произведение считают неудобопонятным, утомительным и отвергают его.

Почему этого не случилось с музыкой Гайдна? Ведь то, что он был гениален, не подлежит никакому сомнению; и все-таки этого композитора всегда любили и много исполняли. Решение вопроса надо искать в том, что Гайдн и его творчество почти всю жизнь настолько тесно были связаны с обществом знатных меценатов, что они научились его понимать. В то же время композитор вдохнул в свои творения столько возвышенной, внутренней силы, что его творения переросли границы и уровень музыки «заказной», превратившись в вечное, ничем не связанное искусство. И, пожалуй, величие и гениальность Гайдна в том и состоят, что он этого достиг, хотя и оставался «на службе», что он стал великим музыкантом и ни на йоту не поступился своим искусством.

Музыка в общественной жизни

У людей было много свободного времени, они стремились к роскоши и красоте, и тут, разумеется, без музыки нельзя было обойтись. Она, как и другие искусства, способствовала большему блеску, помогала переводить зрительные впечатления в слуховые. Поэтому музыка заняла почетное место в общественных процессиях и шествиях, на государственных приемах, в реляциях о победах и во всех вообще торжественных случаях.

Вот какое зрелище представилось, например, жителям Вены 28 апреля 1740 года, когда граф Ульфельд, назначенный послом Австрии в Турции, получил прощальную аудиенцию у императора Карла

VI. Газета «Винеришес диариум» в экстренном выпуске от 4 мая приводит «подробное описание публичной прощальной аудиенции, данной 28 апреля 1740 года его величеством, римским императором и христианнейшим королем графу Ульфельду (который был назначен полномочным послом в Оттоманскую Порту...) и его пышного в связи с этим въезда».

Пункт за пунктом перечисляются отдельные группы его свиты:

«1) Впереди шел отряд городской императорской гвардии в следующем составе: Четыре лучника-телохранителя, господин Йозеф Игнац фон Мюльбург, старший вахмистр и адъютант местного отряда, верхом на лошадях, четыре ефрейтора в роли фурьеров. Господин капитан Фердинанд фон Пегорини. Один фельдфебель. Три барабанщика, один флейтщик и 63 рядовых с 11 унтер-офицерами».

Итак, музыка началась с «флейты»; за флейтщиком шли два восточных курьера, шталмейстеры вместе с конюхами и 12 лошадьми на поводу. Шестая группа:

«6) Восемь трубачей верхом на лошадях и один литаврщик со своими серебряными кистями (на знамени императорский орел и австрийский герб посреди, вытканый золотом и серебром). Литавры из массивного кованого серебра с позолоченными украшениями; эти восемь трубачей, а также литаврщик одеты в тонкое красное сукно с серебряным бордюром, с белыми и желтыми перьями на отороченных серебром шляпах; чепраки лошадей и кобуры для пистолетов с кистями — все из желтого сукна с серебряным бордюром; впереди четыре трубача, едущие рядом, за ними — литаврщик и снова четыре трубача».

Затем шли придворные чины и придворный гофмейстер вместе с «контролером», и те и другие «на-

ряженные в белые камзолы с богатым красным и золотым шитьем». Следующая группа состояла из 19 придворных чинов и среди них — «директор музыки» в такой же форме. К ним примыкали два лекаря, слуги и четыре «скорохода», одетые особенно нарядно. Затем проследовал граф Ульфельд, брат посла, в сопровождении группы дворян, и их слуги в ливреях дома, затем — одиннадцать переводчиков и с ними толмач с арабского и халдейского языков, секретарь по военным делам, легационный секретарь, «четыре священника верхом на лошадях», придворный прелат, одиннадцать «кавалеров», все со слугами, слуги посла в количестве тридцати двух в ливреях и 12 гайдуков, окруживших самого графа Ульфельда, ехавшего верхом на лошади в сопровождении своих пажей. За ними следовали:

«лейб-гвардия господина полномочного посла, во главе с музыкантской командой из 10 человек: гобоисты, фаготисты и валторнисты с серебряными валторнами; одеты они были в описанную выше форму — ливреи господина полномочного посла, но отличались от простых слуг тем, что шитье на рукавах у них было еще богаче и оно покрывало почти все платье; но более всего — своими эполетами; за ними шли два барабанщика и два флейтщика, а также два фурьера...».

К ним примыкали: солдаты, маршировавшие «под музыку», два барабанщика (у них — массивные серебряные барабаны с золотыми ободками и оправленные в серебро колотушки из эбенового дерева), мулы, смотритель кладь со своими работниками и, замыкая шествие, — отряды городской гвардии. Около половины одиннадцатого процессия вступила на территорию дворца «под музыку, с развевающимися флагами и поднятыми высоко в воздух знаменами, под звуки труб и литавр».

Во время аудиенции, на площади перед дворцом, не переставая, попеременно играли трубы и литавры, а также гобои и валторны; главная стража на площади дворца при вступлении и отбытии полномочного посла под музыку брала на караул и все время оставалась на площади.

Обратный путь в сад Августинцев на Ландштрассе происходил с такой же пышностью, и в заключение:

«...господин полномочный посол устроил для всех присутствовавших при его въезде роскошное угощение в великолепном саду ее сиятельства графини Кинской, урожденной маркизы Рофранини, причем все время, пока шло пиршество, каждый провозглашенный тост сопровождался звуками труб и литавр, а также прочих инструментов».

Итак, перед нашим мысленным взором разворачивается великолепная, красочная картина, какую мы, люди XX столетия, истерзанные войнами и нуждой, едва можем себе представить; но это происходило именно так.

Пока форма, если дело касалось искусства, была исполнена глубокого смысла, форма и содержание сливались воедино. В противном случае внешнее так и оставалось «чисто внешним» и тогда то, что мы ценили в этой форме, в дальнейшем потеряло внутреннее оправдание.

Непостижимым остается, однако, свершение гения: Йозеф Гайдн, а вместе с ним и другие, кто жили в ту эпоху, творили в ту эпоху, заложили фундамент величественного здания инструментальной музыки, и делалось все это так, словно бушевавшие вокруг бури нисколько его не коснулись. Правда, Гайдн не испытал на себе превратностей истории, до него, австрийца, донеслись лишь отголоски бури из Франции; тем не менее его произведения оставляют впечатле-

ние, будто он стоял в стороне от всего преходящего; ибо тех немногих черт в его позднейших произведениях, которые можно было бы связать с этим мировым катаклизмом, недостаточно, чтобы с уверенностью утверждать, что Гайдн своей музыкой соучаствовал в этой переоценке ценностей. Конечно, он менялся, развивался, если можно так выразиться, в пределах своего эстетического мира, но сокровенные корни его существа следует искать не в эпохе бурь и французской революции, но гораздо ранее, в сороковых годах XVIII столетия; он оставался человеком этого времени даже по внешности, до глубокой старости продолжая носить парик и одеваться с педантичной тщательностью. Вот почему так важно понять эпоху Карла VI, ибо она, с ее влечением к блестящему образу жизни, до некоторой степени объясняет безмятежность гайдновской музыки, хотя безмятежность эта главным образом проистекает из собственного характера композитора. Путь его в юности поистине не был усыпан розами. Но что за дело — он был молод, весел, талантлив и преисполнен такой кипучей жизненной энергии, что все должно было ему удаваться.

К общественным зрелищам, связанным с музыкой, относились и излюбленные в Австрии маскарадные балы. В городах и предместьях этому удовольствию отдавали дань прежде всего на масленице. С маскарадами связана целая глава из истории нравов старой Вены. Из-за допускавшихся на них непристойностей они были запрещены, затем вновь разрешены с некоторыми ограничениями и в конце концов возобновлены в первоначальном объеме. Страсть жителей Вены к танцам тогда уже была неумемна, и никакая сила, казалось бы, не могла ее обуздать. Десятки мелких композиторов поставляли для них музыку, да и великие из мира Полигимнии отдавали им дань.

Музыка менуэтов и танцев для маскарадных балов по сей день красноречиво свидетельствует о приверженности венских классиков к танцевальной музыке. Но наряду с этим существовали сотни безымянных и ныне забытых сочинений для танцев, которые из залов предместья проникали в самые мелкие кабачки. Частично они были сочинены профессионалами, но иные излились из гущи народа, и это — ценнейший признак музыкальной одаренности жителей Вены и близлежащих мест; правда, произведения эти, в соответствии со своей природой, облачены в скромные, лишенные украшений одежды.

Танцевальная музыка, и прежде всего она, возвращает нас к теме, с которой началась данная глава: к народной музыке, первооснове всякого музыкального бытия, испокон веков рождающегося в недрах народных. Стоит талантливому человеку прикинуть к этому источнику и начать из него пить, и он может уверенно подняться на самые недостижимые вершины творческого замысла; он выполнит все, ему не угрожает никакая опасность, ибо при всем своем мастерстве он всегда останется связанным с родной почвой. Самым блестящим примером этой истины служат «Гольдберговские вариации» Иоганна Себастьяна Баха, с «Кводлибет»¹ в конце, и «все вперемежку», где все предыдущие виртуозные вариации завершаются контрапунктически разработанной народной песней, а также «Сотворение мира» Гайдна; его последние квартеты, хотя и отличаются от бетховенских вариаций по своему характеру, но покоятся на тех же устоях.

Поистине богата была музыкальная жизнь Вены в первые десятилетия XVIII века! Из толщи народ-

¹ Quodlibet (лат.) — излюбленное, любимое; развлекательные шуточные музыкальные формы, главным образом, XVII века.

ной вырастала инструментальная музыка (скрипка в пивной, пьесы для афры с пением или без такового, уличные серенады и церковные песнопения) и проникала в широкие слои любителей. Модная песенка, подогнанные к известным инструментальным или вокальным мелодиям, сочинения для клавишных инструментов и многочисленные комбинации и формы для одного или нескольких инструментов расчищали дорогу творениям высокого искусства — симфониям, дивертисментам и кассациям, виртуозными побочными формами которых явились инструментальные концерты. Для них уже открываются двери дворянских музыкальных залов; беззаботная, близкая к природе музыка вынуждена подчиниться стилю и орнаментике, строению формы и контрапунктической концентрации. Но во многих произведениях, во всяком случае инструментальных, мелодика остается естественной, если только она, по старинной моде барокко, не втискивается в формы, принятые в минувшие десятилетия.

Церковная музыка внесла немалый вклад в укрепление всех этих направлений, добавив к ним от себя черты стиля а саррелла, берущий начало в творчестве Палестрины.

Сверху донизу — начиная с императорского двора, знать, бюргерство и простой народ — все вносили свою лепту в церковно-музыкальное искусство, которое тогда, как и всегда, было преимущественно «искусством для народа». В церковном пении сам народ, как исполнитель, представлял собой музыкальную силу, значение которой нельзя переоценить. Процесии и публичные литании выносили церковное песнопение на улицу; как и профессиональная культовая музыка, оно с течением времени измельчало, отмерло и родилось заново, но в первой половине XVIII века

оно составляло мощный элемент общей музыкальной культуры.

Если народ во всем этом так или иначе участвовал, то постановка ораторий и опер, напротив, в силу их высокой стоимости, была возможна только при императорском дворе. К ним предъявлялись самые высокие требования, здесь необходимо было законченное совершенство. По своей аристократической изолированности эти музыкальные жанры, доступные только знати, которая в своих поместьях культивировала точно такие же музыкальные формы и обычаи, как при дворе, хотя и не на таком высоком уровне, были наивысшей формой барокко. Окруженная императорской пышностью, разработанная в строгом стиле и с такой же, связанной со стилем, виртуозностью опера, по своему великолепию подобная императорскому величеству, царила в эмпиреях античной мифологии и истории, произвольно обожествляя тех властителей, для прославления и восхваления которых она была заказана и сочинена. Блеск и роскошь окружали ее, блеск и роскошь излучала она сама, подобно великому властелину, который окружен своими телохранителями, царит над всем миром, и кажется, никто не в силах его победить, никто не в силах лишить его престола.

СТАРАЯ ВЕНА.
СОБОР СВ. СТЕФАНА. БЫВШИЙ ПЕВЧИЙ И
НАЧИНАЮЩИЙ УЧИТЕЛЬ МУЗЫКИ.
ФЮРНБЕРГ. МОРЦИН

Молодые люди могут убедиться на примере моей жизни, что и из ничего получается нечто.

И. Гайдн

Старая Вена

В

блестящий мир царственного великолепия окунулся Йозеф Гайдн, как только он, восьмилетним мальчиком, впервые ступил на почву Вены, большого города и столицы. Он, конечно, шел по Швехатской дороге, миновал линию Санкт-Марксер и через предместье Ландштрассе попал в город. Колокольная собора св. Стефана, реющая высоко над морем домов и над бастионами, конечно, приковала его взор с неодолимой силой, когда он, миновав поле перед городом, приблизился к городским воротам. Потом он попал под прохладную сень массивных сводов ворот, и уютная теснота улиц поглотила его. Тут душу мальчика, привыкшего к деревенским просторам, должны были всколыхнуть новые, неизвестные чувства. Он смотрел вверх, на ряды высоких домов, откуда его приветствовали увенчанные карнизами окна и украшенные затейливыми решетками

балконы, а прохладные, тенистые своды ворот гостеприимно приглашали его войти. Он, возможно, слегка испугался, когда увидел над ними полоску неба, такую маленькую, такую узкую. Но в своей мальчишеской надежде он провидел другое небо: возможность петь в высоком соборе, исполнять музыку, неизмеримо более красивую, величественную, прекрасную, чем та, о какой он в Гайнбурге и мечтать не смел. Двоюродный брат Франк, сам страстный любитель музыки, наверно уж кое-что ему порассказал. И теперь он был окончательно сражен, когда увидел высокий шпиль и колокольни собора св. Стефана, которому будто не было конца в голубом небе.

Мальчик был во власти глубокого душевного волнения. Легко можно поверить, что человек, открывший миру столько разнообразных душевных состояний, и в детские годы был необычайно впечатлительным. Конечно, и внутренний вид собора вызвал в нем робкое восхищение, и он только шепотом мог выразить свой восторг, когда увидел все это: алтари, зажженные свечи, колонны, терявшиеся в сумраке высоких сводов, кафедру, могилу Фридриха и толпы молящихся. Но наибольшую радость должны были ему доставить четыре органа, особенно самый большой, в западном нефе, с его корпусом, украшенным богатой резьбой, и другой, главный орган, который словно летел ввысь над сводами «Исполинских ворот».

Затем юный странник направил шаги к зданию кантората. Пройдя мимо фонарей и часовни св. Магдалины, он пересек кладбище, в те дни еще окружавшее собор, и достиг двери. То была знаменательная минута в его жизни. Калитка, раскрывшаяся перед ним в этот миг, вела не только в канторат, это были ворота в мир музыки. Тогда он еще, конечно, не мог этого знать, но смутное предчувствие, что он вступил

на предначертанную ему жизненную стезю, несомненно в нем жило. Из скудных данных тех лет мы узнаем, что, несмотря на все шалости и проказы, он уже тогда видел в музыке единственный путь своего «я». Крепко сбитой натуры, полученной в наследство от предков, предстояло решительное испытание: юность, вера в свои силы и огромный музыкальный талант были призваны доказать, что в лице Йозефа Гайдна человечество получило в дар гения.

Большая задача встала и перед капельмейстером собора Рёйтером, ибо именно он должен был указать этому гению первые пути к вершинам искусства. Все, чему Гайдн учился до сих пор, было лишь смутным зовом к пробуждению. И только теперь началось настоящее обучение. Оно, к сожалению, было далеко не удовлетворительным, и это объясняется характером отношений Рёйтера к своим питомцам-певчим, и вообще всей постановкой дела в канторате св. Стефана.

Конечно, Рёйтер не догадывался о будущем этого малыша, Йозефа Гайдна; для него он был певчим, таким же, как и остальные мальчики, ничем другим. Капельмейстер при соборе св. Стефана не обладал таким даром заботливого воспитателя, как, например, Леопольд Моцарт; он обучал своих подопечных, о чьем физическом воспитании также призван был заботиться, как умел и как хотел, с помощью нескольких своих музыкантов. Ему было важно, чтобы мальчишки были к его услугам всегда, когда требовалась музыка. Заботиться сверх того о духовном и умственном благе своих маленьких хористов Рёйтер, скорее всего, не почитал своим настоящим долгом, тем более что, как придворный капельмейстер, он был занят сверх всякой меры. И очень хорошо, что Гайдн привык к самостоятельности, он не видел ничего дурного в том, что ему самому пришлось искать себе

дорогу. Ни тогда, ни впоследствии он нисколько об этом не сожалел; только так он стал «самим собой», о чем речь еще будет впереди. В этом и коренится, конечно, та черта характера Гайдна, о которой слишком часто забывают; это его неколебимая вера, его воля, преодолевающая все преграды. Получилось так, что, благодаря его человеческой доброте, благодаря светлому духу его произведений, о мощи его музыки упоминают редко.

При слове «мощь» на память всегда приходит Бетховен. Но настала пора поговорить и о другой мощи, что выражается не «гневом Титана», а по-иному, в других формах. Эту мощь скрывала ровная улыбка, неизменно сопровождавшая жизнь и творения Гайдна, его всегдашний оптимизм, без видимого усилия находивший себе дорогу. Он воодушевлял Гайдна и в течение девяти лет его пребывания в певческой капелле, хотя нередко у мальчика сильно подводило живот и он тосковал по родственному участию.

Предки

В тщедушном с виду ребенке, когда он примкнул к своим товарищам, была заложена самобытная, здоровая крестьянская сила. Чтобы постичь до конца характер Гайдна, нельзя упускать из виду его происхождения: место его рождения, его отцов и дедов, их судьбы и свойства.

В прошлые годы настойчиво и упорно твердили о «крови и почве» и тем самым преувеличивали значение биологического начала. Не впадая в эту крайность, необходимо, однако, считаться с законом природы; унаследованные склонности, равно как окружающая природа и среда, безусловно влияют на формирование человеческого характера. Но при этом

нельзя забывать и о духовной сущности человека. Побеждая наследственные склонности и природные условия, она придает способностям и характеру такие черты, которые нельзя объяснить только врожденными комплексами. Случается, что человеку, особенно художнику, лишь тогда удастся перерасти самого себя, измениться, когда этого потребует от него его время. Вполне естественно, что мы рассказываем о природных истоках личности Гайдна, о его родном крае и людях Бургенланда в Нижней Австрии, о предках; но так же естественно делать это без преувеличений, не основываясь на одних лишь естественных законах.

Предков композитора удастся проследить на протяжении трех поколений, вплоть до первой половины XVII столетия; от момента рождения Гайдна в 1732 году примерно на сто лет назад. Границу дальнейшим поискам ставит полнейшее отсутствие документов.

Согласно проведенным до сих пор изысканиям, получается следующее родословное дерево, по которому в простейшей форме прослеживается происхождение Гайдна.

Прадед и прабабка с отцовской стороны.

Каспар Гайдн, родился в 1630 году в Тадтене, умер в 1687; в феврале 1657 года, будучи поденным рабочим в Гайнбурге, женился на

Элизабет Шальк, год рождения неизвестен, умерла не позднее 1687 года; старший сын их *Томас Гайдн* и сделался впоследствии дедом *Йозефа Гайдна*.

Антон Блаймингер, год рождения неизвестен, умер в 1687 году, был женат на некоей *Барбаре*, фамилия коей до нас не дошла, похоронена в Гайнбурге, 25 декабря 1687 года.

Их дочь — *Катарина Блаймингер* — жена *Томаса Гайдна*.

Прадед и прабабка с материнской стороны.

Филипп Коллер, родился до 1669 года, умер в 1688, житель и присяжный заседатель суда в Пахфурте, женился на

Барбаре, чья фамилия нам неизвестна, умерла до 1688 года; их второй ребенок — *Лоренц Коллер* — дед *Йозефа Гайдна* с материнской стороны.

Мартин Зибель, год рождения неизвестен, похоронен 11 августа 1710, был мельником в Прелленкирхене, женился вторым браком на некоей вдове

Барбаре, чья фамилия неизвестна, родилась в 1652 году, похоронена 15 апреля 1696 года в Прелленкирхене; ее первый ребенок — *Сюзанна Зибель* — стала второй женой *Лоренца Коллера*.

Дед и бабка с отцовской стороны.

Томас Гайдн, родился после 1657 года, похоронен 4 сентября 1701 года, был каретником в Гайнбурге, женился 23 ноября 1687 года в Гайнбурге на

Катарине Блаймингер, рожденной в 1671 году, скончавшейся 17 мая 1739 года в Гайнбурге. После смерти Томаса, 8 января 1702 года, она вторично вышла замуж за *Маттиаса Зеефранца*, каретника из Гайнбурга; шестым ее ребенком от первого брака был *Маттиас Гайдн*, отец композитора.

От брака с *Маттиасом Зеефранцем* последним, четвертым ребенком была *Юлиана Розина*, крещенная 15 февраля 1711 года. 6 сентября 1733 года она вышла замуж за ректора школы и регента хора в Гайнбурге, *Иоганна Маттиаса Франка*, ставшего впоследствии первым учителем *Гайдна*. Таким образом, композитор и *Франк* состояли в родственных отношениях.

Дед и бабка с материнской стороны.

Лоренц Коллер, родился в 1675 году в Пахфурте, похоронен 21 мая 1718 года в Рорау, был жителем

и рыночным судьей этой деревни, 4 июля 1702 года сочетался вторым браком с

Сюзанной Зибель. Родилась в Прелленкирхене в 1685 году, похоронена 19 августа 1756 года в Рорау; ее второй ребенок, *Анна Мария Коллер* — мать композитора.

Родители.

Маттиас Гайдн, крещен 31 января 1699 года в Гайнбурге, умер 12 сентября 1763 года в Рорау, был каретником и рыночным судьей; женился 24 ноября 1728 года в Рорау на

Анне Марии Коллер, крещенной 10 ноября 1707 года в Рорау, умерла там же, в Рорау, 23 февраля 1754 года; вторым ее ребенком, первым сыном и был

Франц Йозеф Гайдн, крещенный 1 апреля 1732 года в Рорау, следовательно, по всей вероятности, родился 31 марта, ибо в то время было принято крестить ребенка на второй день после рождения; скончался в Вене 31 мая 1809 года.

Братья и сестры Йозефа Гайдна от брака его отца с Анной Марией Коллер.

Анна Мария Франциска, крещенная 19 сентября 1730 года в Рорау, умерла 29 июля 1781 года в Фертешентмиклоше;

Маттиас, крещенный 21 февраля 1733 года, похоронен 7 сентября 1734 года,

Анна Катарина, крещенная 7 октября 1736 года; похоронена 13 октября 1736 года;

Иоганн Михаэль, крещен 14 сентября 1737 года, умер 10 августа 1806 года в Зальцбурге, служил придворным капельмейстером и придворным органистом у князя-архиепископа; обвенчан 17 августа 1768 года в Зальцбурге с придворной певицей князя-архиепископа Марией Магдалиной Липп; брак их остался бездетным;

Анна Мария, крещенная 7 марта 1739 года, умерла 27 августа 1802 года;

Анна Катарина, крещена 6 января 1741 года, дата смерти не установлена;

Иоганн Каспар, крещен 6 января 1741 года, похоронен 3 сентября 1741 года;

Филипп, крещен в Гаттендорфе, дата неизвестна, похоронен 2 мая 1742 года в Рорау;

Иоганн Евангелист, крещен 23 декабря 1743 года, умер 16 мая 1805 года в Эйзенштадте, где был певцом капеллы князя Эстергази;

Мария Терезия, крещена 22 марта 1745 года, похоронена 17 августа 1745 года.

Это, конечно, не баховская династия музыкантов, и Гайдн не происходил от людей такой ярко выраженной интеллектуальности, чтобы можно было о нем сказать: Йозеф Гайдн несомненно унаследовал музыкальные способности от отца и деда. Свежая, как родниковая вода, бьющая прямо из самых сокровенных таинственных недр, струя музыки льется с пера сына рорауского каретника, распространяясь по свету. Этот гений происходил не из музыкальных кругов, а от детей природы; в крестьянской семье поденщика Каспара Гайдна уже в следующем поколении родятся дети, овладевшие почтенным ремеслом и вместе с личным уважением заслужившие место в городском самоуправлении. Незадолго до смерти Томас Гайдн стал членом «внутреннего совета» города Гайнбурга, после того как он долгие годы был облечен властью старосты деревенской общины. Крестьянин превращается в бюргера, и растущее, хотя и скромное благосостояние, нажитое мастерством и честной работой, ведет его к ответственному посту рыночного судьи, какими были уже отец и дед Гайдна с материнской стороны. Это было непрерывное crescendo, непрерывный духовный рост, но склонность

к музыке обнаруживалась здесь пока скромно, в домашнем музицировании отца и матери.

Жизнь этих поколений в большой степени определила характер гайдновской музыки; и прежде всего — ее естественность. Ее никогда не заражали никакие «измы»; прозрачность, искрящаяся радость, веселье и, с другой стороны, достоинство и глубина — вот ее отличительные черты, напоминающие характер предков Гайдна: эти люди представляются душевно здоровыми, прямодушными, они полны жизни и умеют этой жизнью управлять, они преисполнены деятельной силы и неуклонного чувства долга, которое помогает им с неустойчивым трудолюбием переносить и приятные и неприятные стороны своего существования. Таковы были родители, таков был и Гайдн до последнего своего часа. Тем самым он являет собой пример не только великого гения, но и великого человека.

Отдельные поколения доказывали свою стойкость и доброту, свою выносливость и житейскую мудрость, но не только им, а всей стране и ее обитателям следует воздать должное. Ибо именно они составляют плодородную почву, на которой произрастает и цветет жизнь, откуда она берет свое начало и куда возвращается после созревания и жатвы. Дух при этом находит собственные дороги; очень часто он и вовсе не возвращается к родной земле, а отправляется по свету, освещая все на своем пути.

В связи с этим хочется напомнить о посещении Гайдном деревушки Рорау, когда он, вернувшись из Англии прославленным музыкантом, поцеловал порог комнаты, в которой родился. Это не было проявлением романтической сентиментальности или капризом художника, это было выражение глубокой благодарности. Тем поклоном Гайдн отдал честь своим родителям и заявил перед всем миром, что он сохранил

верность родному краю. Он не стыдился своего крестьянского происхождения, он признавал свою принадлежность к этому сословию, и именно в такую пору своей жизни, когда был окружен славой и глубоким почитанием. В этом заключено величие, волнующее нас еще сегодня, и да послужит оно примером для нашего безнравственного времени.

Родной край

Гайдновский род происходит из северо-восточной части нынешнего Бургенланда, расположенного в восточном уголке Нижней Австрии. Примыкающие к границе страны, эти места во времена Каролингов и позднее, в средние века, были областями германской колонизации; вообще, вследствие такого местоположения судьба их была полна превратностей.

В то время как область вокруг Гайнбурга всегда принадлежала к Нижней Австрии, северо-восточная часть Бургенланда до 1921 года находилась во владении Венгрии. Из-за венгерского произношения названия Тадтен (Тётени) нелегко было выяснить происхождение гайдновского рода; окончательно уточнить его удалось Эрнсту Фрицу Шмидту только в 1932 году. Несмотря на неоднократные передвижения политических границ, эта часть равнины в районе озера Нёйзидлерзе всегда оставалась немецкой. Ибо, хотя после вторжения турок в 1529—1533 годах в эти области стали переселяться кроаты, двигавшиеся с юга на север, более мощным был приток швабов с побережий Баденского озера, где их преследовали за лютеранское вероисповедание, что заставило их бежать оттуда. Так в начале XVII века возникли поселения: Андау, Санкт-Петер, Санкт-Йоганн, Санкт-Андре, Памхаген и другие чисто немецкие деревни.

Вместе со своей культурой, которую они свято берегли, они привезли с собой и старонемецкие культовые песни, отчасти сохранившиеся до середины XIX века. Контрреформация вернула в эту область католическую религию, так что и в Тадтене, где родился Каспар Гайдн, в 1674 году были вновь восстановлены католические церковь и школа.

Местечко затерялось среди просторов бескрайной равнины Хейдебоден, где легко вообразить, что находишься в Венгерской низменности. Так заставляют думать характерные для пушты силуэты колодцев с высоко торчащими журавлями и природа; но люди, их язык и культура не имеют ничего общего с мадьярскими. Следовательно, всякая попытка приписать творчество Гайдна любой другой культуре, кроме австрийской, с самого начала обречена на неудачу.

Каспар Гайдн еще до 1675 года проживал в Гайнбурге. Он работал поденщиком, женился в этой старинной пограничной крепости и привел своих потомков в окрестности тех мест, откуда была родом мать Йозефа Гайдна, Мария Коллер.

Эта местность с селениями Пахфурт, Рорау и Прелленкирхен, лежащими севернее Лейты, также издревле была областью германской колонизации. Но она всегда принадлежала к Нижней Австрии, так что здесь, еще больше, нежели в Хейдебодене, который действительно временами принадлежал другому государству, всегда безраздельно властвовал австрийский национальный дух.

Основную часть населения также составляли швабские переселенцы, буквально «наводнившие» страну после 1683 года. Бассейн Лейты, как и Хейдебоден, очень сильно пострадал от турецких нашествий; оживление этих почти совсем обезлюдивших областей стало одной из неотложных задач дальнозоркой политики Леопольда I в вопросе народонаселения.

Можно только приветствовать точность, с какой в церковно-приходских книгах в Рорау регистрировалось происхождение записанных в них людей из Швабии, так как против их имен неизменно стоит пометка «suevus» (что означает «шваб»), да еще нередко дается указание, из какого места новый поселенец прибыл.

Когда начались опустошительные набеги «куруцов», происходившие с 1704 по 1711 год, трудолюбие этих людей подверглось жестоким испытаниям. В 1704 году небольшое владение Лоренца Коллера тоже подверглось разграблению. Дом был сожжен дотла, а через два года его снова постигла такая же участь. 10 ноября 1707 года, в самый разгар этой смуты, родилась Анна Мария Коллер, мать Йозефа Гайдна. Отец ее, начиная с 1713 года, занимал чрезвычайно почетную должность рыночного судьи, и к нему относились с глубоким уважением. Лоренц Коллер был, как об этом свидетельствует инвентарная опись его имущества в год его смерти, 1718, по тогдашним обстоятельствам человеком богатым. И бабушка Гайдна, Сюзанна Коллер, или Кремс (по второму браку), была по тогдашним понятиям «богатой» женщиной, так что 24-летний Гайдн получил после ее смерти в 1756 году наследство в сумме, равнявшейся 61 гульдену.

Родители Гайдна отличались трудолюбием, основанным на добросовестности и крестьянском упорстве. Маттиас, по достоверным сведениям, с 1727 года жил в Рорау и был там каретным мастером. Что заставило его переехать сюда из Гайнбурга, мы не знаем. Известно лишь, что год спустя после переезда он ввел в свой новый скромный дом молодую жену — Анну Марию Коллер, кухарку из имения.

Отец Гайдна был очень искусным каретным мастером, но и не менее опытным в земледелии челове-

ком. Он одинаково хорошо разбирался как в своем ремесле, так и в хлебопашестве; для будущих наклонностей Гайдна имело большое значение то обстоятельство, что отец его исполнял разнообразные обязанности. У Маттиаса Гайдна прекрасно сочеталась работа в поле с ремесленной сноровкой мастера. Такая разносторонность возродилась у его сына в более возвышенной сфере — в музыке. Неутомимое прилежание и мастерство художника были основой гениальности Йозефа Гайдна, владеющей всеми оттенками духовного богатства, от самой безыскусственной простоты до наивысшего мастерства. Любовь родителей к музыке еще больше укрепила эти его качества. Гайдн-отец во время своих странствий, которые завели его до самого Франкфурта-на-Майне, научился играть на арфе, а мать, благодаря своей службе у графа Гарраха, выросла в музыкальной атмосфере, хотя она, как кухарка, была призвана в первую очередь «сочинять» сопровождавшие музыку кулинарные улады.

Рорау

Владение Рорау с 1524 года принадлежало графам Гаррах, которые во времена Гайдна, как и многие представители их сословия, были большими поклонниками музыки. О меценатстве австрийской аристократии в начале XVIII столетия уже говорилось выше; также и о том, как рьяно занимались музыкой даже в сельской местности. Покупка нот, дорогих музыкальных инструментов, значительные траты на учителей и исполнителей — все это создает представление о жизни, до краев наполненной музыкой, благодетельное сияние которой коснулось и местечка Рорау, и маленького Гайдна.

Уже граф Карл Антон Гаррах (1692—1758) слыл большим любителем музыки. Но «самым страстным меломаном графского рода» был Карл Леонгард IX, граф Гаррах (1765—1831). Сам он увлекался флейтой, а супруга его любила игру на лютне; не случайно мы встречаем графа в 1798 году среди основателей кружка «Любительские концерты для дворянства», а в 1826 году он после графа Дитрихштейна занимал пост гофмейстера музыки при дворе его величества короля и императора. В этой должности он осуществлял высший надзор за всеми придворными капеллами и одновременно являлся попечителем основанного в 1771 году Фл. Л. Гассманом Общества музыкантов. Но прежде всего он снискал память как покровитель Гайдна и создатель первого памятника композитору, сооруженного еще при жизни великого мастера. Знатность происхождения склонила голову перед знатностью духа, и эта уравнивающая власть искусства, столь характерная для XVIII столетия, добилась здесь одной из самых значительных своих побед.

Где бы ни собиралась аристократия для занятий музыкой, она, как мы уже говорили, привлекала к этому занятию и лиц, не принадлежавших к ее кругу. Все разделявшие их преграды исчезали перед лицом искусства, требующего единства. Каждый исполнитель был важным участником музыкального события. Так, в 1750—1760 годах и Йозеф Гайдн был желанным гостем в графском музыкальном салоне в Рорау, когда там исполнялись квартеты. Некий майор Вейрах, попавший в плен во время Семилетней войны и определенный на постой «к дворянину, в имении коего родился Гайдн», рассказал об участии композитора в таких музыкальных вечерах следующее: «Этого скромного до застенчивости человека невозможно было убедить в том, что его работы достойны рас-

пространения в музыкальном мире, несмотря на то, что сочинения его приводили в восторг всех присутствующих».

Мы знаем уже, что ранее музыка вошла в жизнь матери, чьи молодые годы прошли в графском доме в Рорау, где она несомненно часто слышала ее исполнение в самой непосредственной близости.

24 ноября 1728 года Маттиас Гайдн и Анна Мария Коллер заключили в Рорауском приходском храме союз на всю жизнь, получив за десять дней до того графское соизволение. Они въехали в построенный женихом «совершенно новый маленький домик» и начали там совместную семейную жизнь; прославленным их отпрыском стал известный всему миру Йозеф Гайдн.

Метрическая книга в селении Рорау за 1732 закрепила это событие следующими словами:

День и месяц	Ребенок	Родители
1 апреля	Франциск-Йозеф законный сын	Маттиас Гайдн, рорауский городской каретник и Анна Мария — его супруга

Крестные отец и мать	Крещенный	Место
Почтенный Йозеф Гофман, графский мельник в Герхаузе и Катарина — его супруга	Упомятый выше ребенок	Рорау

Итак, ребенка окрестили 1 апреля, а поскольку в те времена крестины происходили на следующий день после рождения, следует считать днем рождения Йозефа Гайдна 31 марта. Эта дата в дальнейшем подтвердилась в дневниковой записи секретаря

князя Эстергази, К. И. Розенбаума, сделанной 1 июня 1809 в связи с погребением Гайдна: «Йозеф Гайдн родился в 1732 году, 31 марта, в четыре часа пополудни, в селении Рорау, принадлежавшем графу Карлу Гарраху». Сам Гайдн называл днем своего рождения 31 марта, так как не хотел прослыть «апрельским дураком».

Он родился в здоровой семейной обстановке. Проникнутая жизнерадостностью и любовью к порядку, жизнь родителей определила основные черты характера Йозефа Гайдна. «Мой покойный отец был по профессии каретником, подданным графа Гарраха, и от природы горячим любителем музыки». Так Гайдн кратко сообщает об отце в составленной им летом 1776 года письменной автобиографии и продолжает: «Он, совершенно не зная нот, играл на арфе незатейливые пьески, а я, тогда пятилетний малыш, совершенно правильно подтягивал ему».

На заре жизни у колыбели Йозефа стояли не выдающийся артист, с заботливо ведущей и направляющей рукой, не искушенный в теории музыкант, а простой, но одаренный «врожденным талантом» каретный мастер. Он кое-как играл на арфе, пел вдобавок, и тем самым освещал часы своего досуга сиянием музыки. Какая умилительная картина открывается мысленному взору: после тяжелого трудового дня отец и мать, а может быть и гости, сидят в комнате, либо перед домом, и музицируют. Но самого внимательного слушателя они находят в лице маленького Зепперля, буквально впитывающего в себя мелодии. То, что должно было случиться, случилось: из воспоминаний Гризингера и Диса мы знаем, что Йозеф подыгрывал родителям, «как это делают маленькие дети, держа в одной руке дощечку и водя по ней палочкой, которые его ребяческое воображение превращало в скрипку».

Дис повествует далее: «Еще сейчас (а это было при первом посещении им Гайдна 15 апреля 1805 года, то есть когда Гайдну шел семьдесят третий год) Гайдн с удовольствием вспоминает те песни и невинные радости юных лет. По лицу его разливается удовольствие, когда он о них рассказывает. «Известно, что впечатления самой ранней юности, да еще если они пережиты человеком выдающейся одаренности, никогда не стираются из памяти. У Гайдна это было особенно ярко выражено, не только благодаря его музыкальной памяти, но и его преклонению перед простым характером своих родителей. Он гордился ими. Себя самого, однако, он считал примером того, что «из ничего получается нечто».

Когда оказалось, что сын каретника — «музыкальный парнишка», отец-Гайдн призадумался, не следует ли обучать его музыке: это было уже нечто вроде выбора профессии, и при этом, вероятно, прибегли и к совету рорауского священника и школьного учителя. Можно себе представить, что выбор дался простому каретнику нелегко. Он, конечно, уже видел в сыне такого же ремесленника, каким был сам. Добросовестность заставила его зрело обдумать этот шаг, но в конце концов победил звонкий голосок мальчика. Было решено послать его к родичу Франку в Гайнбург.

Предоставим дальше слово самому Гайдну: «Это побудило моего отца отправить меня в Гайнбург, к ректору школы, нашему родственнику, дабы я там изучил первоосновы музыки, а также все другие необходимые для юноши науки. Всемогуший господь (только его милости я обязан всем) одарил меня, особенно в музыке, такими способностями, что я уже на шестом году от роду смело распевал вместе с хором некоторые мессы, а также играл понемногу на клавикорде и на скрипке».

Первым учителем Гайдна был Иоганн Маттиас Франк, ректор школы в Гайнбурге. Незадолго до этого (в 1732 году), как раз в год рождения Гайдна, он домогался этого места и получил его. Женившись на Юлиане Розине Зеефранц, он оказался в родстве со своим будущим учеником, и потому, конечно, отцу Гайдна было легче принять решение и отправить сына в Гайнбург, где он сам родился.

В Гайнбурге в начале XVIII столетия развивалась оживленная, хотя по нашим понятиям весьма скромная, музыкальная жизнь. В 1712 году там поселился Эбергардт Генрих, органнй мастер, который в 1719—1720 годах обновил орган приходской церкви города. Одним из самых заметных деятелей в Гайнбурге, если вообще не самым влиятельным, был ректор школы. И не только потому, что он преподавал молодежи школьные предметы и музыку (пение и игру на скрипке), но и потому, что он одновременно был также регентом хора в приходской церкви, и круг его деятельности был довольно широк.

Школьные учителя в мелких городах в домартовскую эпоху не только преподавали школьные предметы и церковную музыку, они были одновременно и причетниками. Обязанность последних состояла в том, чтобы заботиться о хранившейся в ризнице церковной утвари и облачении, звонить в колокола и помогать священнику при исполнении любых треб. Они были заняты по горло. Им еще приходилось заниматься работой в поле и в саду, как это делал, мы знаем, Антон Брукнер. И потому нас несколько не удивляет, что их обхождение с учениками из-за постоянной спешки подчас бывало чересчур крутым и само преподавание ограничивалось самыми необходимыми предметами. Свободное время ректора, если

только такое понятие тогда существовало, посвящалось музыке, то есть переписке нот и расписыванию на партии музыкальной пьесы, раздобытой на время у соседа, или, если хватало способностей, сочинению собственного произведения. Уроки, репетиции и церковные службы, кстати, весьма многочисленные, отнимали массу времени, так что деятельность регента хора и школьного учителя в XVIII столетии никак нельзя недооценивать. Именно этим школьным учителям Австрия обязана тем, что вплоть до эпохи романтизма и даже много позже в самых широких кругах ее населения насаждалась музыкальная культура. Многие талантливые люди, оставшиеся в неизвестности и в тени, трудились там бескорыстно из года в год, и не один их ученик стал впоследствии уважаемым композитором, подобно, скажем, Шуберту или Брукнеру.

Итак, Гайдн поступил в школу своего родственника Франка, и у него получил первые уроки музыки. Из «Инструкции для школьного учителя или ректора», хранящейся в городском архиве Гайнбурга, мы узнаем: «Ежегодно 70—80 учеников посещают школу; они приходят к 7 часам утра, в 10 отправляются к святой мессе, после которой их отпускают домой. После обеда, к 12 часам, они возвращаются в школу, где остаются до трех часов». Таков был распорядок дня, так жил и Гайдн с 1737 по 1739 год, причем за это время он научился читать, писать и считать.

Но больше всего он, конечно, любил музыку. Ее в Гайнбурге было предостаточно и в мирской жизни, и в церкви. В распоряжении, полученном Иоганном Маттиасом Франком, городской совет Гайнбурга требовал, чтобы он, Франк, уделял «столько же внимания церковной музыке, сколько уделял ей прежний ректор, а именно: по воскресным и праздничным

дням службы должны быть обеспечены четырьмя вокалистами: бас, тенор, альт и дискант, а также скрипками.

В дни больших праздников и в первое воскресенье месяца, кроме четырех певцов и скрипачей, в службах должен участвовать хор с трубами и литаврами, а также валторнами и баритонами». Отсюда мы узнаем, каков был обычный состав музыкантов при церковной службе в провинциальном городке, и одновременно получаем представление о первых музыкальных впечатлениях малолетнего Гайдна.

Произведения, которые там исполнялись, безусловно принадлежали, как с полным основанием предполагал Е. Ф. Шмид, перу композиторов венского кружка, который группировался вокруг Фукса, Кальдары и обоих Рёйтеров; преимущественно это были сочинения для четырех голосов, самой простой формы с сопровождением двух скрипок, о чем говорилось выше. Исполнение большинства культовых сочинений, написанных в стиле *à capella* в сопровождении органа (праздничные песнопения или марианские антифоны вроде *Salve Regina*, *Ave Regina coelorum*), требовало крепкой, основательной выучки, но зато и способствовали достижению таковой. При этом мы должны с благодарностью вспомнить: пусть очень многие из этих сочинений не представляли собой «бессмертных» творений — они на это, скорее всего, и не претендовали, — они все же очень хорошо подходили для музыкальных упражнений. Они были не особенно трудны технически, но имели то неоспоримое преимущество, что были чрезвычайно удобны для пения и написаны в соответствии с требованиями своего времени. Музыка должна была быть «не слишком трудной», но приятной для слуха. От подобного уровня всего один шаг до пошлости, и такой шаг был в самом деле сделан; но если опытный и добро-

совестный регент хора хоть в малейшей степени стремился к художественному воспитанию своих учеников, они проходили школу, после которой, несмотря на ремесленные «слабости» музыки, их было приятно смотреть и слушать.

Школьные учителя, как мы это видим на примере Франка, придавали музыке первостепенное значение, как бы вознаграждая и утешая себя за все невзгоды своей далеко не завидной жизни, а потому они, надо полагать, заставляли свой маленький хор постоянно упражняться вместе с обеими скрипками и имеющимися в их распоряжении другими инструментами, чаще всего трубами и литаврами. При этом они в маленьком масштабе были «директорами музыки» и по любому поводу привлекали к участию всех музыкантов своего городка — ведь помимо указанных богослужений существовало достаточно случаев и в мирской жизни, когда людям хотелось послушать музыку.

Итак, маленькому Йозефу уже в Гайнбурге приходилось много петь, много слышать и много видеть. Сам он сразу по прибытии сюда сделался весьма заметной маленькой персоной и вот по какому случаю: была устроена процессия на крестоходной неделе, а у дядюшки Франка незадолго до этого умер литаврист: зная способности своего нового ученика, он доверил ему на время процессии этот инструмент, наскоро показав, как с ним обращаться, затем предоставив ребенка самому себе. Гайдн взял сито, натянул на него кусок материи и с воодушевлением начал упражняться. В своем усердии он даже не заметил, что при этом просыпалась мука, покрыв его самого и место, где он стоял, белым налетом. Только сердитый окрик вернул его с небес на землю. Но когда Франк увидел, что маленький Зепперль на удивление быстро научился бить в литавры, он похвалил его. «Йозеф

был очень мал ростом и потому во время процессии не доставал до рук человека, который всегда носил литавры; пришлось выбрать низкорослого человека; но этот на беду оказался горбат и возбуждал у зрителей насмешки».

В этом происшествии есть зернышко будущего, и его никоим образом нельзя упускать из виду: это талант маленького Зепперля. Так же как он, будучи совсем малышом, в правильном ритме аккомпанировал «на скрипке» игре своих родителей, так он и теперь мгновенно сообразил, что именно от него требуется. Примета гения в том и состоит, что он всегда с быстротой молнии схватывает самое существенное, все умеет делать, не учившись. Вспомним Франца Шуберта, о котором его учитель Хольцер, регент хора Лихтентальской церкви в Вене, говорил, что Франц выучился всему (в музыке) не у него, но у самого господина бога. Самое примечательное в рассказанном о маленьком Гайдне случае то, что он так легко овладел техникой инструмента и сразу понял, что именно должен он делать. Вследствие этого случая сын каретника из Рорау, на которого все уже обратили внимание в родной деревне, и здесь стал «притчей во языцех» всего городка.

При этом нельзя забывать, что жилось ему в доме учителя несладко. Еда была скудной, ректору школы Франку приходилось кормить не только свою семью, фрау Юлиану и двух малых ребят — третий появился на свет через год после приезда Гайдна, — но и обеспечивать питанием и жильем двух своих помощников. Гайдн, как самый старший из детей, был предоставлен самому себе. Приученный в родительском доме к педантичной аккуратности, мальчик страдал от неопрятности, которая царила в доме родственников.

Он сам рассказывал художнику Дису о своем житье-бытье в Гайнбурге: «С того времени я ношу

парик. Первый подарили мне мои родители, чтобы приучить меня к опрятности; но поскольку я тут находился на попечении посторонних людей, одного парика и моей небогатой одежды уже было недостаточно; мне пришлось с сокрушением убедиться, что неряшливость берет во мне верх и, хотя я очень заботился о своей маленькой особе, все же на моей одежде, к великому моему огорчению, иногда появлялись пятна, отчего я себя чувствовал пристыженным».

Здание школы, где все это происходило, помещалось в Гайнбурге, Унгаргассе, 3. После разрушений 1945 года оно было восстановлено и на нем вновь укрепили мемориальную доску 1880 года.

Но несмотря на все это, «Йозеф познакомился у своего учителя со всеми бывшими в то время в ходу инструментами, а на некоторых, доступных его возрасту, научился играть. Приятный голос заметно выделял его среди остальных певчих, прилежание вызывало похвалы». При вспыльчивом нраве дядюшки преподавание подчас не обходилось без крутых мер, о чем Гайдн вспоминал еще в 1805 году, когда его посетил Карл Бертух. Он, между прочим, рассказывал гостю: «До гроба я сохраню признательность этому учителю за то, что он заставил меня учиться столь многому; но тумачов я все-таки получал больше, чем еды». Если выражение «тумаки» он и употребил ради красного словца и его не следует понимать буквально, все же мальчик действительно вел жизнь далеко не роскошную. Но его жажда знаний была ненасытна; это и помогло развитию юного гения. Иогани Маттиас поощрял его и помогал ему, и в этом состоит его великая заслуга перед Йозефом Гайдном. Забота эта вскоре должна была принести свои плоды.

Поздней весной 1739 года, когда уже шел сбор вишни, городской священник Иоганн Антон Пальм

дал знать в школу, чтобы учитель вместе с маленьким Гайдном поскорей шли к нему. Когда оба они, не зная, что и думать, вошли в комнату священника, они нашли там знатного гостя, капельмейстера при соборе св. Стефана в Вене, Карла Георга фон Рёйтера. Гайдн должен был показать свое умение петь, ибо священник рассказал о мальчике много лестного. Рёйтер заставил его для начала пропеть несколько итальянских и латинских строф, содержания которых Гайдн не понимал, и спросил его затем, может ли он воспроизвести трель. Гайдн ответил, что не может, ведь даже дядюшка этого не умеет делать. Рёйтер показал ему, и после двух попыток, на третьей, трель получилась у него так хорошо, что капельмейстер собора сказал: «Ты останешься у меня». Так Гайдн сделался певчим в соборе св. Стефана в Вене.

В описанной сцене был один эпизод, рассказанный и Гризингером, и Бертухом, который характеризует человеческую доброту Рёйтера: это был эпизод с вишнями. Полная тарелка стояла на столе, видимо для угощения приезжего. Всегда полуголодный Зепперль не сводил глаз со спелых ягод, и Рёйтер, от которого это не ускользнуло, бросил горсть вишен в шляпу мальчика, очевидно для того, чтобы тот перестал его дичиться. Он искал мальчиков с хорошими голосами, и ему удавалось пробудить к себе доверие маленьких певцов.

Итак, благозвучный дискант помог Гайдну переселиться в широкий мир тогдашней венской музыкальной культуры; началась жизнь мальчика-хориста. Прежде всего следовало спросить мнения родителей; отца Рёйтер заверил, что позаботится о мальчике и его дальнейшей судьбе, но сказал, что надо обождать, пока Зепперлю исполнится восемь лет, а пока чтобы прилежно учился. Как Рёйтер в дальнейшем сдержал слово и как опекал мальчиков из своей ка-

пеллы, рассказывает история, — правда, не совсем так, как Рёйтер.

Теперь, после угощения и удачной пробы голоса, завершившейся трелью, перед Гайдном расстилалась будущность, полная музыки и великолепия. Но с рекомендованными занятиями получилось не совсем ладно. Ни дядюшка, ректор школы, ни другой кто-нибудь, никто в Гайнбурге не имел понятия об итальянской школе пения и о сольфеджио. Гайдну приходилось надеяться только на себя. И так шло всю жизнь: никогда он не имел настоящего руководителя, ибо всегда не хватало денег и связей; никогда у него не было наставника, который всецело посвятил бы себя ему. Неутомимое трудолюбие и острый дар наблюдательности, связанные со способностью быстро все схватывать, расчищали перед ним тернистый путь к искусству. Для других путь этот в большой степени облегчался консерваториями и учителями. Чтобы правильно оценить произведения Гайдна, особенно его юношеской поры, необходимо всегда помнить об условиях его учения. И не потому, что только так можно прийти к правильному суждению о нем как о человеке, но и суждение о его произведениях будет в таком случае иным. На объективную оценку это повлиять никак не может: ошибка в композиции всегда останется ошибкой, а незрелые формы никогда и ни за что не могут стать «оригинальными решениями» еще «никому не ведомых законов» музыкального письма. Ни один человек, будь он дважды гений, не может обойтись без школы.

И все же внутренняя оценка будет другой. Если принять во внимание, что результаты достигнуты путем самообразования, совершенные творения, как бы ни были малы по объему, всегда намного большего стоят, чем написанные при других обстоятельствах. Тяготение Гайдна к скромным, малым объемам

заслуживает особенно пристального внимания, поскольку нарождающееся новое стилевое направление еще не ориентировалось на крупные звуковые полотна, к каким мы привыкли с появлением Вагнера и Малера. Тонкость и прозрачность музыки того времени, о которой мы уже говорили, в том числе и музыки Гайдна, определялась прежде всего возможностями исполнительской техники. Было бы неправильным связывать внутреннюю значительность, величие произведения с масштабами внешней формы. Для каждого знающего человека это — само собой разумеющаяся истина; но XX век доказывает, что такое понимание искусства встречается не часто. Следовательно тот, кто знакомится с музыкой Гайдна, хорошо сделает, если будет всегда иметь в виду это обстоятельство.

Гений опять попал в затруднительное положение: Гайдн должен, по совету Рёйтера, упражняться в пении, заниматься сольфеджио по итальянской методе. Дис рассказывает по этому поводу: «Что делает гений в таких случаях? Если он попадает в тиски, он вырывается из них и прокладывает себе новые нехоженые тропы. Йозеф изобрел себе самую естественную школу; сам стал своим учителем. Каждый день он беспечно сольмизировал, распевая до — ре — ми — фа — соль и так далее, соблюдая при этом, неосознанно, все правила сольфеджио; он делал такие огромные успехи, что Рёйтер, когда истек назначенный им срок, пришел в изумление».

Он уже представлял собой «печто». Но для этого понадобилось много целеустремленности и силы, и нам кажется, что необходимо устранить искажения в обрисовке образа Гайдна, которого описывают как любезного весельчака и только. Есть и «сильный» Гайдн, без старческой слабости и трепетной радости воспоминаний.

Гайдн достиг своей первой цели: вот он уже в доме кантората при соборе св. Стефана, в Вене, вместе со своими сверстниками-хористами, которыми руководит Георг Рёйтер-младший.

На этого человека, с которым мы уже бегло познакомились в Гайнбурге, должен быть теперь обращен наш более внимательный взор. Не только потому, что во вверенном ему хоре мальчиков состоял Йозеф, а позднее и Михаэль Гайдн, но также и из-за его собственных сочинений и занимаемого им положения. Он был в то время в Вене весьма влиятельной личностью. Императрица Мария Терезия очень его ценила, да и кроме нее были у него при императорском дворе друзья и покровители. Но можно с уверенностью сказать, что он, кроме того, «умел себя поставить». Его величественная внешность, прекрасные манеры, усвоенные в придворном кругу, и в значительной мере его отвечающая всем требованиям времени музыка помогли ему быстро добиться успеха.

Этому неистово рвущемуся вверх, легко и быстро сочиняющему талантливому композитору преграждал путь «всемогущий» придворный капельмейстер, И. И. Фукс, тормозивший его продвижение. Но и ему в конце концов не удалось воспрепятствовать восхождению этой звезды, он мог его только замедлить. Это было соперничество, но не двух людей, а двух музыкальных стилей. Старая, уже ставшая несколько тяжеловесной, но все еще очень продуктивная школа противостояла молодой «чувствительной музыке» со сладкозвучными мелодиями, которая тяготела не столько к «ученому» контрапункту, сколько к виртуозности.

Рёйтер-младший был крещен 6 апреля 1708 года в соборе св. Стефана, следовательно, родился в Ве-

не за день или за два до этого, девятым из десяти детей в своей семье. Первым его учителем был отец.

В 14 лет он уже помогал при игре на органе в придворной капелле, а через два года (1724) собирался поступить в придворную школу. Он хотел изучать композицию, но его просьба об этом была решительно отклонена Фуксом. Тогда он обратился к Антонио Кальдаре, вице-капельмейстеру, принявшему его к себе в ученики. Но тут он встретился не со строгой полифонической школой Фукса, а с легковесной итало-венецианской, какую представлял Кальдара. У своего вице-капельмейстера Фукс ценил этот стиль, но когда дело коснулось Рейтера, старого мастера полифонической школы à la sarrelli по-видимому, покинула объективность, ибо все дальнейшие попытки молодого музыканта получить место при дворе неизменно наталкивались на отказ.

И все же наступил великий час, когда Фукс уже был бессилен помешать ему, когда он в 1731 году вынужден был поддержать ходатайство Рейтера о предоставлении ему места придворного композитора. В самых знатных кругах, возможно, по протекции Кальдары, на Рейтера уже обратили внимание; ему заказывали оперы и оратории и остались довольны его музыкой. 13 марта 1727 года была исполнена его оратория «Абель» и в том же году, в день тезоименитства императрицы, 22 ноября, — его опера «Архидамия». В 1728 году при дворе впервые услышали ораторию «Элиас» (26 февраля) и «Диалог Минервы с Аполлоном» — в день тезоименитства эрцгерцогини Марии Терезии. В связи с поездкой их величеств в Грац в 1728 году для принятия присяги, там был поставлен торжественный спектакль — опера «Сила дружбы Ореста и Пилада», музыку для которой должен был написать Кальдара. Но он, бескорыстно вы-

двигая вместо себя своего ученика Рёйтера, поручил ему сочинение интермеццо из первого акта, оставив за собой только второй и третий. Такое отношение к юному таланту показывает Кальдару в чрезвычайно благоприятном свете, но одновременно приводит к заключению, что Рёйтер был уже умелым *compositore di musica*¹. Тут уже Фукс не мог больше тормозить дело, и Рёйтер, который в 1730 году ненадолго съездил в Италию для совершенствования, занял наконец искомое место. К этой удаче присоединилось и личное счастье: 27 ноября 1731 года Рёйтер сочетался браком с Терезой Хольцбауер, весьма любимой при императорском дворе певицей. Это еще больше окрылило его; родник вдохновения забил неиссякаемой струей. В 1731 и 1732 годах появилось около десятка его произведений. Его оратория «Страдания св. Непомука», приуроченная к освящению капеллы этого святого на Высоком мосту в Вене, была с большим блеском исполнена 17 июля 1731 года.

Дальнейшая жизнь его — цепь непрерывных успехов. В 1737 году он уже был капельмейстером в соборе св. Стефана, помогая своему стареющему отцу, место которого унаследовал год спустя — Рёйтер-старший скончался 29 августа 1738 года. А 21 апреля 1740 года император Карл VI даровал младшему Рёйтеру дворянство, и он, неутомимо заботившийся об упрочении своего положения, в дополнение к своей должности капельмейстера при соборе взял на себя еще руководство придворной капеллой. Теперь он занимал два влиятельнейших поста в музыкальной Вене. И в обоих местах ему приходилось руководить юными хористами, оба места надо было обеспечивать репертуаром. Наконец, в 1747 году он стал вторым придворным капельмейстером на равных правах с

¹ Сочинителем музыки (итал.).

Предиери, а потому — самой влиятельной персоной в музыкальном мире Вены.

Для обоих учреждений, которые он возглавлял, Рёйтер написал огромное количество произведений, в основном это была церковная музыка, и только его легкая рука смогла справиться с такими требованиями. Не приходится удивляться, что в его произведениях понемногу стала ощущаться известная поверхностность, особенно после 1751 года, когда императорский двор передал ему целиком руководство придворной капеллой и он стал полновластным хозяином этого ансамбля. В 1756 году он занял освободившуюся должность капельмейстера у чудотворной статуи Богоматери в соборе св. Стефана и таким образом достиг вершины своей карьеры. Он великолепно умел защищать свои интересы, о чем свидетельствуют его многочисленные ходатайства о повышении жалованья, но не мог, разумеется, уследить за всеми возникавшими в его ведомстве неполадками. К моменту его смерти в 1772 году придворная капелла дошла до беспрецедентного упадка: она состояла всего из 20 музыкантов, «большой частью инвалидов», среди них — всего один бас, один фагот, один гобой и ни одной виолончели, ни одного контрабаса и даже органиста! Его деятельность в соборе св. Стефана также подверглась суровому осуждению со стороны городского магистрата, осуществлявшего надзор за его работой. Нельзя, однако, приписывать все эти недостатки одному только Рёйтеру; причину их следует искать и во введенных после 1740 года финансовых ограничениях. Естественно, что и Рёйтеру приходилось экономить и что вверенные ему музыкальные учреждения в конце концов захирели.

Несмотря ни на что, он был одним из любимейших композиторов Вены, который виртуозно и эффектно использовал средства музыкальной вырази-

тельности. Питая пристрастие к пышности в жизни, он не отказывался от нее и в своей музыке.

Опера и праздничные представления давали ему возможность соединять мелодическое изящество с виртуозностью, с красочной инструментовкой и крепкой, хотя весьма несложной гармонией. Рёйтер внес большой вклад в развитие современного ему стиля, ибо многое в его произведениях отвечает стремлению барокко к «светскости»: арии da саро, речитативы, хоры и симфонии, построенные по шаблону, — вот основные формы, которые Рёйтер очень искусно разрабатывал до мельчайших деталей. Для его драматических произведений благотворным оказалось то, что он был превосходным повествователем в звуках. Он всегда безупречно декламирует, будь то в опере или в культовой музыке. Вину за погрешности в литургических текстах он делит со своими современниками. Он ничем не отличается от них; как и они, он несколько не заботится о придании индивидуального облика своим мелодиям; для этого он не обладает достаточно ярким дарованием. Он остается сыном своей эпохи и не хочет давать больше того, что требуют его положение и его обязанности, а также традиции его современников. Вот почему колоратура остается неотъемлемой частью сольных партий его духовных и светских сочинений; она заняла такое большое место, что чрезмерное нагромождение звуков порой полностью разрушало выразительность текста. В сочинениях Рёйтера весьма явно чувствуется и шаблонность неаполитанского направления, особенно в церковной музыке. В этом стиле можно было легко и быстро сочинять, дать солистам возможность блеснуть эффектными пассажами, а присутствующим господам предоставить не столь возвышенное, зато более благозвучное пиршество для слуха, чем церковная музыка: развлекательно-бытовое искусство в церкви.

Йозеф Гайдн был певчим в хоре мальчиков у Рёйтера, следовательно, он тоже исполнял произведения своего учителя; они были его первым эстетическим впечатлением; но сам он сумел преодолеть все его извращения, создав неповторимо гениальное величие! Стоит лишь вспомнить о колоратуре в «Мессе Нельсона», и сразу бросается в глаза пропасть, которая разделяет идущее из глубины души вдохновение от рутины затверженного.

Рёйтер умеет быть и простым. Во многих своих сочинениях, прежде всего в градуалах и офферториях, он обходится четырехголосным смешанным хором *á capella*, иногда с дополнительным инструментальным сопровождением, как это было принято в XVIII веке. Он пишет насыщенные гармонией произведения, которые он при желании может довести до пятиголосного или даже восьмиголосного состава. Как уже говорилось выше, восьмиголосие ведет свое начало от вычурной звучности венецианско-римских спаренных хоров, но здесь оно скорее служит массивированию звука, разделению хора по принципу антифона и не оправдывается какими-либо внутренними причинами.

В общем Рёйтер представлял собой тип преуспевающего композитора, любимца Вены XVIII века; о нем еще в 1766 году газета «Винеришес Диариум» писала следующее: «Господин Георг фон Рёйтер, капельмейстер императорско-королевского двора, бесспорно, наш сильнейший композитор, поющий хвалу господу, он служит образцом для всех работающих у нас в этой области авторов. Кто лучше него умеет выразить свое величие, всю радость, все ликование, какое требуется для пения, не впадая при этом в светский тон, в театральность? Кто умеет быть более патетичным, создать более богатую гармонию, чем он, когда надо в пении выразить печаль, мольбу, муку? Его мессы привлекают множество любителей

музыки, и каждый уходит обновленным, покоренным, вразумленным».

Эти слова могут показаться нам сегодня чересчур напыщенными; но тогдашней венской публике они безусловно казались верными. Рёйтер был «в моде»; он умел добиваться должностей и сохранять их за собой. Справедливость требует сказать, что он обладал подлинным музыкальным талантом: на всех его произведениях лежит печать богатой фантазии и трудолюбия. Нас не удивляет, что он не проявлял той заботы о мальчиках своего хора, какой они, с нашей теперешней точки зрения, заслуживали, поскольку из одного такого вырос Йозеф Гайдн. Согласно договору, Рёйтер обязан был содержать мальчиков, но вряд ли его беспокоила мысль об их эстетическом воспитании; для этого у него были старшие певцы капеллы, как, например, Игнатий Финстербуш и Иоганн Адам Гегенбауэр, которые и Гайдна обучали пению и игре на скрипке. При большой загруженности Рёйтера у него на мальчиков-певчих совсем не оставалось времени и еще меньше — терпения.

Первый композиторский опыт

А посему, надо полагать, что только минута благодушного настроения заставила Рёйтера обратить внимание на первую попытку Гайдна сочинить музыку; когда капельмейстер узнал, что это — двенадцатиголосная «Salve Regina», он сказал: «Эх ты, глупый мальчишка, тебе бы хоть с двумя голосами справиться!».

Словно видишь воочию снисходительную усмешку на лице вылощенного маэстро и слышишь его иронический голос. Но несмотря на всю анекдотичность этого случая, в нем есть характерная деталь.

Для творчества Гайдна знаменательно, что одним из его первых композиторских опытов — кто знает, сколько их было, этих первых? — оказался марианский антифон. На вопрос — почему? — ответить сравнительно легко.

В XVIII столетии в Вене и во всей Австрии был широко распространен культ пресвятой девы Марии, нашедший музыкальное воплощение во многих литаниях, антифонах и вечернях. Вспомним в связи с этим, что при чудотворной статуе святой Марии Петш в соборе св. Стефана была отдельная музыкальная капелла со своим капельмейстером, и задачей ее было исполнение музыки, посвященной этой святой. Итак, существовало много «марианской музыки», и это подтверждается списками сочинений ряда композиторов первой половины XVIII века и последующих десятилетий. К 1756 году открытое поклонение пресвятой Богородице в Вене у дворцовой статуи было приостановлено и в конце концов, благодаря «реформам» Иосифа II, вообще сильно сокращено, но в 1740 эта ветвь культовой музыки еще процветала.

От внимания певчего Гайдна не ускользнуло, что многоголосные сочинения производили особенно «грандиозный» и волшебный эффект. У него родилось страстное желание создать нечто подобное; то были первые порывы еще едва ли понятного ему самому и неосознанного стремления к сочинительству: «Я думал тогда, что очень хорошо, когда бумага густо исписана; Рёйтер посмеялся над незрелыми плодами моего труда, над фразами, которые не в состоянии был бы воспроизвести ни один человеческий голос, ни один инструмент; и он бранил меня за то, что я сочинял на шестнадцать голосов, в то время как я еще не умел писать даже на два голоса».

Можно усмотреть перст судьбы в том, что первым опытом будущего автора марианских антифонов в

«Et incarnatum», в мессах «Нельсон» или св. Терезы оказалось «Salve».

Все же слова Рёйтера весьма симптоматичны. С одной стороны, можно согласиться с мнением педагога, что для начала вернее искать решение с меньшим количеством голосов, а потом уже переходить к многоголосию. Но с другой стороны, в этой маленькой реплике содержится приговор одной эпохи над другой, ей предшествовавшей. Поборнику неаполитанской школы многоголосие безусловно казалось пройденным этапом, чем-то архаичным. Он видел в сольном пении панацеею от всех бед, а дуэт, как выражение декламационной и драматической возможностей, был для него одной из важнейших композиционных форм и в церковной, и в театральной музыке.

Небезынтересно в этой связи вспомнить Джованни Баттисту Перголези, гениального композитора неаполитанской школы, скончавшегося в возрасте 26 лет. Известность ему за его короткую жизнь принесли две мессы, написанные им для двух пятиголосных хоров и парного оркестра, но прославился он и завоевал бессмертие своей «Stabat mater». А ведь она написана только для двух голосов и струнного квартета. «Разве мало тебе было двух голосов»?

В опере Перголези «Служанка-госпожа» тоже участвуют только два певца, да еще бессловесный Веспоне появляется на сцене.

Предполагается, что Гайдн не дописал до конца то свое «Salve», но талант свой он продолжал развивать и дальше. Говорил же он сам о себе: «Пока мои сверстники забавлялись играми, я брал под мышку свой клавикорд и шел с ним на чердак, где упражнялся без помехи».

Вместе с тем он всегда был расположен и пошалить, и порезвиться, да это и в порядке вещей, ибо свойственно детям вообще и маленькому хористу в

особенности. После напряжения ежедневных церковных бдений и долгих учебных занятий ему необходимо было движение.

Насколько же беззаботней протекала юность Гайдна по сравнению с юностью Моцарта! В возрасте 13 лет юный зальцбуржец уже был назначен придворным концертмейстером и успел написать две мессы, много всякой другой церковной музыки и светских сочинений, в том числе три симфонии и «Минимую простушку», а также совершил вместе с отцом свое первое путешествие в Италию. Гайдн с остальными мальчиками-певчими в это время резвился у стен Шёнбруннского дворца. Он делал это столь рьяно, что сама Мария Терезия обратила на него внимание — она и до того уже знала его прелестный дискант по сольным выступлениям — и приказала «подарить ему шиллинг», что означало выпороть его хорошенько. Когда он уже был придворным капельмейстером князя Эстергази, в 1773 году, ему представился случай лично поблагодарить ее за тот «шиллинг», что вызвало улыбку у обеих — у императрицы и у капельмейстера.

Так текли дни и годы, среди пения, учебных занятий и игр. В 1745 году, к великой радости Йозефа, в канторате появился его брат Михаэль, ставший тоже певчим, появился еще один свежий дискант, в свою очередь привлечший внимание императрицы.

Блестящая карьера Йозефа как сопраниста собора св. Стефана неотвратимо близилась к концу. Сама государыня заметила однажды, что голос его огрубел. Рёйтер, нашедший великолепную замену Йозефу в лице Михаэля Гайдна, искал повода избавиться от старшего. Случай не заставил себя ждать. Когда Гайдн однажды, расшалившись, отрезал у сидевшего впереди одноклассника косу, Рёйтер приказал его высечь и вышвырнуть прочь из училища.

Итак, в ноябре мальчик очутился на улице. У него не было ни крова, ни имущества, он был беспомощен и не знал, куда направить шаги.

То было в 1749 году, как раз в тот год, когда Иоганн Себастиан Бах работал над своим музыкальным завещанием «Искусство фуги». Гений эпохи барокко еще один, последний раз подытожил полифонией все, что он знал о музыкальной мудрости и мощи человечества. Подобно печати, стоят над этой эпохой буквы: В—А—С—Н. Другой гений, гений более нового искусства — «венского классического стиля», не имел крыши над головой и еще не подозревал о своем высоком призвании.

Так странны бывают подчас стыки истории музыки на рубеже двух эпох. При критическом разборе музыки и личности Гайдна нельзя бездумно пройти мимо этого события. Изгнание из кантората было первым тяжким ударом, поразившим юного Гайдна. До тех пор дни его текли, собственно, без особых печалей. Если жизнь его под отчим кровом была скромной и простой, если пребывание в семье дядюшки Франка было связано с лишениями, то все же нужда никогда не была столь горькой, как сейчас. Отныне начались для Гайдна трудные времена, о них он впоследствии написал: «После того, как я окончательно потерял голос, мне пришлось целых восемь лет влачить жалкое существование, давая детям уроки; из-за этого горького хлеба гибнут многие гении, ибо у них не остается времени для ученья. Такая участь, увы постигла и меня самого...».

Возможно, что в годы обеспеченной старости, которая была согрета славой и почестями, он чувствовал потребность в присутствии гостей вспоминать о своей тяжелой молодости, как бы желая подчеркнуть,

что и он не всегда жил так, как теперь, что он честным трудом завоевал свое счастье. Одно, во всяком случае, бесспорно: осенью 1749 года дела его были, действительно, очень плохи. В те дни у него даже мелькала мысль о вступлении в орден Служителей св. девы Марии, хотя бы для того, чтобы «наесться досыта». И все же, несмотря на холод, он не выполнил желания своих родителей и не постригся в монахи.

На первых порах ему помог некий тенор из Михаэлеркирхе. Этого, будто ниспосланного ему небом человека, звали Иоганн Михаэль Шпанглер. Живя с женой и ребенком в крошечной мансарде, он сжался над изгнанным мальчиком и приютил его у себя. Этот скромный венец с золотым сердцем заслужил тем самым благодарность потомства, и Гайдн впоследствии щедро вознаградил детей своего первого благодетеля. Кроме музыкального дара, Гайдн обладал еще одним, довольно редким качеством: он умел быть благодарным. Чтобы убедиться в этом воочию, следует лишь заглянуть в завещание композитора.

Свое пропитание Йозеф зарабатывал, помогая в церковных хорах и вообще появляясь то тут, то там, где требовался хороший музыкант.

Мариацель

Так он появился на клиросе церкви в Мариацель, во время паломничества к знаменитым святым местам Австрии. Там он взобрался на клирос и хотел петь вместе с хором, но регент, патер Флориан Врасиль, запретил ему это. Да и неудивительно, — где ему было угадать в восемнадцатилетнем юноше, который к тому же был весьма щеделушен на вид, такие способности? Но решительность Гайдна взяла верх:

он остался стоять рядом с сопранистом и, когда наступила очередь солиста, вырвал у него из рук ноты и запел сам. Он победил, восемь дней ел вволю и даже вернулся в Вену с небольшим запасом денег, полученных на дорогу от святых отцов.

Гайдн опять воспрянул духом. Возможно, что по дороге ему еще удалось немного заработать игрой на скрипке, а потому он не впал в отчаяние, когда по возвращении в Вену узнал, что Шпанглер не может больше держать его у себя. И вновь из тяжелого положения выручил его добрый человек: некий Бухгольц одолжил Гайдну без процентов 150 гульденов. Такое богатство позволило ему снять себе отдельную комнатуху, высоко, под самой крышей, — но тем ниже была квартирная плата. Так Гайдн поселился в первой собственной квартире, в старом Михаэлерхаузе, на Капустном рынке.

Через одно из маленьких окошек этого дома, которые, несмотря на свою неказистость, весело глядели на божий свет, Гайдн, вероятно, не раз любовался Веной; он пропадал от холода или изнемогал от жары, в зависимости от времени года, но, конечно, всегда смотрел гордо, как король. И хотя ему очень многого тогда не хватало, зато одно было в его полном распоряжении — клавикорды.

Первая месса

В этом доме произошло важное событие для жизни Гайдна: именно здесь, по всем предположениям, было создано первое из сохранившихся для потомства бесчисленных сочинений Гайдна, произведение, отразившее его радостно-взволнованное настроение тех дней: маленькая месса F-dur для пяти певцов, двух скрипок, баса и органа.

Ее пятиголосие складывается из партий двух солистов и хора, который контрастирует с дуэтом верхних голосов. Думают, что Гайдн, хотя голос у него уже ломался, имел при этом в виду своего брата Михаэля и себя, но вообще известно, что такого рода хоровой состав часто встречался в венской церковной музыке периода 1700—1750 годов. Благодаря применению двух сопрано, возникает чарующий контраст групп звучания: два высоких голоса ярко и светло звучат на фоне целого, опирающегося на мужские голоса. Это соответствует и жизнерадостному колориту барокко.

Отношение к этому произведению разное. На него либо смотрят пренебрежительно, как на произведение юношеское, и откладывают его в сторону на том основании, что в нем еще не открылся настоящий Гайдн; либо на него обращают внимание именно в силу этой причины. Второе мнение, конечно, более правильно, по принципиальным соображениям, имеющим значение при изучении искусства.

Существуют, как известно, два типа композиторов: одни с самого начала, с первого сочинения отчетливо раскрывают все свое своеобразие, как, например, Брамс, другие же, к которым принадлежит Гайдн, проходят определенный путь развития. Путь этот может быть долгим или коротким, но в начале его всегда стоят творения, которые, по сравнению с другими произведениями того же мастера зрелой поры, кажутся мелкими и незаметными. От них подчас даже отмахиваются, как от «инфантильных» или «примитивных». По существу это несправедливо, ибо в неистребимой страсти к творчеству и проявляется у таких натур врожденный «музыкальный дар» и выражается он одинаково сильно в стремлении «писать ноты» как в юности, так и в более зрелом возрасте. Только технические способности еще не получили

должного развития, должной «выучки», да и сам он еще не вполне уяснил себе направления своего пути. Он еще не сознает своей силы, сомневается порой в своих возможностях, но творческая воля уже налицо. Мы, зная путь развития Гайдна, обязаны изучить его ранние произведения; на некоторых из них мы несомненно обнаружим «печать» мастера.

Причем нельзя ни в коем случае недооценивать те серьезные намерения, с какими эти маленькие произведения были начаты и закончены, искренность сквозившей в них мысли и не на последнем месте — мастерство, с каким Гайдн применял средства композиции, почерпнутые у современной ему музыки.

Если смотреть на маленькую мессу F-dur с этой точки зрения, то выясняется, что Гайдн очень внимательно прислушивался к венской церковной музыке, да и сам был способен написать нечто, уже имеющее «готовую форму», хотя он не получил систематического образования. Конечно, еще рано говорить о «законченной форме», но принцип членения мессы на части, довольно грамотное голосоведение и отдельные детали техники композиции с поразительной яркостью обнаруживают талант.

Молодой, богато одаренный человек смотрит на нас со страниц партитуры этой мессы. Всмотритесь в форму, например, в *Kyrie*, где метрическая схема: $(2+5) + (2+5) + (3+4)$ дают весьма точное соотношение 3 раза по 7 тактов. Такой же «упорядоченный» характер носят и *Sanctus* и *Benedictus*. При желании можно заявить, что это — схема и что такие соотношения в то время встречались сплошь и рядом; но именно в этом и заключена тайна. Гайдн непрерывно следует прошлым традициям и лишь постепенно, в результате кропотливой, усидчивой работы, в последних литургиях (начиная с 1796 года) достигает вершины.

Нечто подобное происходит и с мелодикой и манерой письма. Подчинение четырех певческих голосов общему хору предельно просто; даже там, где, как в *Domine Deus*, в *Gloria* оно приобретает оттенок полифонии, письмо это не выходит за рамки модных в то время пустых украшений, да и ведение обеих сольных партий носит на себе явные следы времени. В первом же соло *Kyrie* два важнейших элемента церковной музыки первой половины XVIII столетия стоят рядом в непосредственной близости: полифония, согласно практике того времени, сниженная до уровня украшения основной мелодии:



и благодатные параллельные терции южногерманской и венской церковной музыки:



И все же в некоторых безусловно современных чертах чувствуется религиозная проникновенность, когда, например, *Et incarnatus* переводится в *f-moll* или *Agnus Dei* твердо начинается в *d-moll*, а к концу идет заключение в хроматическом басовом голосе *c — h — c*, что освобождает путь к *Dona*, которая, опять-таки по тогдашнему обычаю, поется на мотив *Kyrie*.

Скрипки поют, окружая мелодию фигурами из шестнадцатых в унисон, простейшим образом, и только иногда, в сольных эпизодах, разделяются на два голоса.

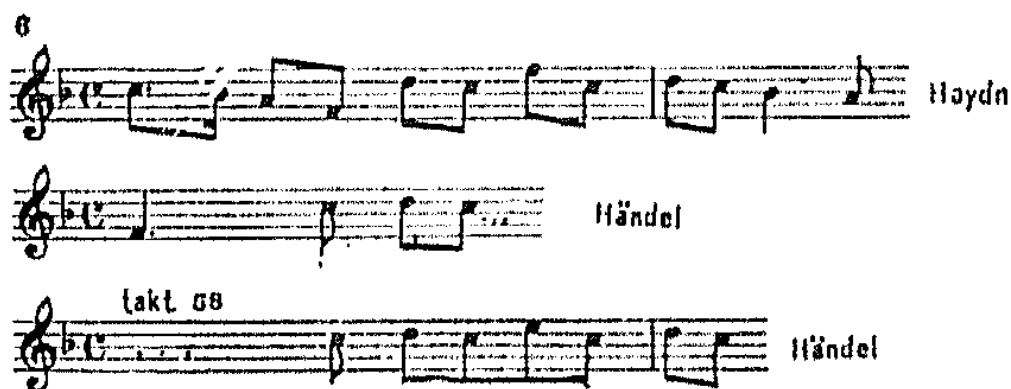
И тут убеждаешься, что все написано уверенной рукой; Гайдн перенял даже свойственную эпохе дурную привычку смешивать текст в длинных частях Gloria и Credo и тем самым отчетливо предопределил характер своей «Missa brevis». Он пользовался этим, с точки зрения литургии безусловно порочным методом, еще позднее, в Малой органной мессе, частично в Марианцельской, а также в Мессе с литаврами, причем он был бы вправе сослаться на других композиторов, например И. Й. Фукса, который тоже не боялся применять такие сокращения. Таково было время; но разве смеем мы из-за этого утверждать, что в те времена люди были менее религиозны, нежели в наши дни?

Разве в те полвека, от 1700 до 1750 года, люди не имели достаточно оснований радоваться? С войнами было покончено, народ вздохнул свободно; целый венец роскошных зданий вырос в Вене, в ее окрестностях, да и по всей стране. Тут уж не было большого греха, если Куге, эта пламенная мольба о милосердии, тоже приобрела радостный или, по крайней мере, светлый колорит. Ведь мольба эта была услышана, люди пощажены, и в радости оттого, что провидение столь милостиво обошлось со страной и народом, музыка тоже приобрела выражение, которое нам кажется несколько беззаботным. В этом заключается сокровенная причина устойчивости барокко в церковной музыке, особенно в Вене и в местностях вокруг нее. Если в последующие времена благочестие стало более поверхностным, если в дальнейшие десятилетия начали совсем иначе относиться к богослужению и культовой музыке, то в этом повинна не

только барочная церковная музыка, предназначавшаяся именно для светлых, полных радостного настроения сводов наших церквей в стиле барокко, повинны и те, кто позабыл, что одинаково допустимо «служить господу и в радости».

Это свежее, радостное мироощущение, как известно, заставило Гайдна на закате дней (1806) расцветить бедную, регламентированную эпохой инструментовку своей юношеской мессы, увеличив состав духовых. «В этом сочинении мне особенно мила мелодия и некоторый юношеский пыл, что и побудило меня ежедневно сочинять по несколько тактов, дабы сопровождать пение гармоническим аккомпанементом».

Помимо воспоминания о начале его творческого пути, было еще нечто, делавшее столь милым и дорогим сердцу старца это маленькое юношеское произведение. А именно: в первых двух тактах *Kyrie* весьма явственно слышатся элементы мотива *Аллелуйи* из «Мессии» Генделя. Сравните (для большей наглядности музыка Генделя, написанная в оригинале в D-dur, здесь транспонирована в F-dur):



Когда 1 июня 1791 года, в Лондоне, Гайдн услышал «Мессию» Генделя, он был глубоко потрясен. Он находился на вершине славы, пользовался огромным уважением и вскоре после этого получил звание

почетного доктора Оксфордского университета. Конечно, его особенно радостно взволновало, когда он увидел, что он сам, в те годы еще совсем юный, только что начинающий «композитор» использовал для своей мессы те же возвышенные мотивы. Между двумя этими творениями есть, разумеется, большая количественная и качественная разница. Но все же, если придерживаться мнения, что воля гения даже в самых первых своих порывах с идеальной точностью проявляет те же серьезные устремления, как и в зрелых произведениях, то из этого случайного совпадения становится ясно, что Гайдн приступил к сочинению своей мессы в радостном возбуждении, с той внутренней торжественной настроенностью, которая и с внешней стороны характеризует творения стиля барокко. Несмотря на очень небольшой объем, в этой мессе уже слышится голос нарождающегося гения: «Я так хочу!». Но он не ограничился одним лишь желанием, оно воплотилось в свершении мирового величия, и это должно было особенно порадовать Гайдна в 1806 году.

Карл Филипп Эммануэль Бах

Роясь постоянно в книгах и нотах, Гайдн однажды попал на сборник клавирных сонат, автор которых носил имя Карл Филипп Эммануэль Бах. Какой это был из двух вышедших к тому времени в свет сборников — 1742 или 1744 года, — сейчас установить невозможно. Да это и безразлично; ибо каким бы путем ни узнал Гайдн эту музыку талантливого сына Баха, он во всяком случае был до глубины души взволнован ею. «Я не мог оторваться от клавикорд, пока не переиграл сонаты все до одной, и тот, кто меня хорошо знает, поймет, сколь многим я обязан

Эммануэлю Баху» — так рассказывал он сам о своем переживании.

Второй сын Иоганна Себастиана Баха, Филипп Эммануэль, родившийся 8 марта 1714 года в Веймаре, очень рано обнаружил недюжинные музыкальные способности, и верным наставником юноши стал его отец. В 1738 году Филипп Эммануэль окончил во Франкфурте-на-Одере юридический факультет, но это не могло убить его музыкального дарования. На него обратил внимание 26-летний прусский кронпринц, впоследствии король Фридрих Великий; он пригласил его на работу в свою придворную капеллу. В течение тридцати лет Филипп Эммануэль играл и писал свои сочинения на службе у Фридриха. С 1767 по 1788 год он работал городским музыкальным директором в Гамбурге, где и окончил свои дни, до краев наполненные музыкальным творчеством.

Самую решающую роль в развитии Гайдна сыграли сочинения Ф. Э. Баха для клавира. Они оказали величайшее влияние на современников, и прежде всего на венских классиков, и дали направление всему дальнейшему развитию клавирной музыки.

Прусские и Вюртембергские сонаты 1742 и 1744 года — это гениальное начало в длинном ряду его произведений; вслед за ними, в 1753 году, были написаны шесть пробных сонат, как приложение к его знаменитому и единственному в своем роде труду «Истинный опыт игры на клавире», и еще семь лет спустя (1760) — «Шесть сонат с измененными репризами». Это и есть те четыре сборника, которые мог знать Гайдн, и прежде всего — два первых. Они в самом деле действовали на него как откровение. Не только мысли в них были новы, но, не менее того, их сочетания. Введение второй темы следует рассматривать как краеугольный камень в построении сонаты, и через Гайдна и Моцарта это новшество, развив-

шись, дошло до Бетховена. Смелость гармонии, встречающаяся на каждом шагу, заслуживает такого же пристального внимания, как и прелестные, чрезвычайно разнообразные ритмы. Обильное применение украшений помогает и этим ритмам, и музыкальной выразительности; они принадлежат к самым характерным чертам творчества Баха, что он сам весьма красноречиво разъясняет в своем «Опыте». Если уже в этих «Agréments»¹ чувствуется довольно сильное стремление «разукрасить» фактуру готового сочинения, то в «измененных репризах» Ф. Э. Баха это ощущается еще сильнее.

В те времена само собой разумелось, что мелодия при повторении не остается одинаковой, а непременно видоизменяется. Это умение украшать, которое в более широком смысле уже, собственно, является импровизацией, требовалось от всех хороших исполнителей, и они, действительно, владели им. Для обучения менее талантливых, Ф. Э. Бах написал свои сонаты с «измененными репризами», причем в предисловии к ним он говорит: «При сочинении этих сонат я имел в виду преимущественно начинающих, а также таких любителей, которые в силу своего возраста или занятости не имеют ни терпения, ни времени для длительных упражнений. Наряду с легкостью исполнения, я хотел доставить им удовольствие без специальных усилий вносить изменения — и избавить их от труда сочинять эти изменения самим или просить об этом других, а потом тратить время на заучивание их наизусть».

Еще его отец, Иоганн Себастиан Бах, восставал против «обезображивания» своих сочинений и в «Английских сюитах» сам выписывал варианты для украшения или повторений, к большому неудовольствию

¹ Прикрасы, украшения (франц.).

его окружения, людей, вообразивших, что они бы сделали это лучше, и потому порицавших его.

Хотя такого рода музицирование к концу XVIII века исчезло из обихода, в молодости Гайдна оно еще имело большое распространение, а неоспоримым мастером этого дела считался Ф. Э. Бах.

От обычного украшения одной длительности, например с помощью мордента, до «изменения» целых частей и кусков сочинения ведет путь углубленной творческой работы. Здесь отчасти и надо искать те корни, что позднее, укрепленные другими факторами, привели Гайдна к тематической разработке. И в этом также кроется причина интереса Гайдна к клавирной музыке Ф. Э. Баха.

Взгляд Баха на клавирную музыку как на искусство поющее и говорящее основан целиком на воззрениях его эпохи, требовавших от любой музыки, чтобы она трогала, волновала душу. Музыкальная эстетика того времени, создавая теоретическую платформу для подобного художественного многообразия в «учении об аффекте», требовала, чтобы произведения искусства воплощались по его канонам. К этому направлению принадлежат многие сонаты для трио Ф. Э. Баха, из них самая знаменитая, сочиненная в 1749 году в Потсдаме для двух скрипок и баса, «Разговор между сангвиником и меланхоликом». Но даже там, где литературный программный принцип не так резко был обнажен, музыка эта воспринимается именно так. Приведем в качестве примера фантазию с-молл из пробных пьес к «Опыту», написанную на слова поэта Генриха Вильгельма Герстенберга.

Речевой, речитативный принцип мы находим уже в первой из Прусских сонат; как на знаменитое противопоставление ему можно указать на Хроматическую фантазию и фугу Иоганна Себастиана Баха.

Таким намерениям отвечают и отдельные места в клавирных произведениях Ф. Э. Баха, производящих впечатление фантастичности, раздробленности. Мелкие и мельчайшие мотивы сменяются пестрой чередой. Нельзя не обратить внимания на волшебную прелесть пауз, а также на скачки настроений, являющиеся существенным признаком подобного музицирования. Тогда впервые в произведениях новейшей музыки появились характеристики, психологические портреты, что, кстати, подчас выражалось в обозначении темпов. Гайдн очутился в совершенно новом для себя мире. Он уже не мог от него освободиться и повел его вперед своим собственным творчеством. Таким путем достижения Баха стали фундаментом и для развития венского классического стиля.

То, что Гайдн нашел в ту пору в области венской клавирной музыки, было гораздо более условно. От большинства пьес веяло светской галантностью, радовавшей любителей музыки неизменной «оживленностью тона». Обычные художественные формы, как правило, находились под итальянским или французским влиянием, особенно заметно преобладавшим в музыке для лютни. И все же на многих произведениях лежит отпечаток народности. Прежде всего этот отпечаток живо ощущается в менуэтах, но и в других формах народный дух явственно выступает наружу. Вторым важным фактором в музыкальном развитии Гайдна была венская народная музыка, а также музыка венских ярмарочных спектаклей и импровизационных комедий.

Вена, как уже говорилось выше, была городом, звеневшим музыкой. Не только в домах и дворцах, но и на улицах, и в «кабачках» — повсюду воздух оглашался звуками музыки. Настал ли день рождения или именин любимой — непременно исполнялась в ее честь серенада; был ли в семье знатного арис-

тократа праздник, как тотчас же в доме или перед домом, на улице, раздавалась серенада или дивертисмент. Музыкантов хватало, они гнались за заработком и куском хлеба, и молодой Гайдн тоже частенько оказывался среди них. Много было при этом веселья, и Гайдн, всегда обладавший чувством юмора, принимал в нем самое деятельное участие. Так, однажды он назначил свидание нескольким музыкантам у Грабена, расставил их по разным углам улицы и договорился, что по условному знаку каждый заиграет, что ему вздумается. Когда начался этот кошачий концерт, он незаметно удалился, а услышав шаги приближавшейся стражи, удрали и другие, только литаврист и один скрипач попались и были задержаны, но вскоре освобождены. Если даже дело происходило не совсем так, все равно история эта неплохо придумана. Она показывает, как жизнерадостна была тогдашняя Вена, живо изображает атмосферу, в какой рос Гайдн. Серенада принесла ему и первый заказ на музыку для спектакля.

«Хромой бес»

Дело было так: Вена в то время развлекалась веселыми пародиями и зингшпилями Иоганна Йозефа Феликса Курца, который по созданной им роли Гансвурста получил прозвище Курц-Бернардон. Начиная с 1737 года этот уроженец Вены разыгрывал в театре Керитнертор свои пьески о Гансвурсте. Находчивый и остроумный, блестящий актер и непревзойденный комик, он сам писал свои пьесы и всегда искал для них хорошую музыку. Это не были выписанные до последнего слова театральные пьесы, но комедии — импровизации с музыкальными вставками, чьи названия достаточно красноречиво раскрывают их харак-

тер. Так, была «Большая комедия с машинами, полетами и превращениями», под названием «Бернардон на острове Гельзен, или Волшебство воробьев с пантомимой и веселым хором». Затем: «Пять маленьких духов воздуха или чудесные путешествия Гансвурста и Бернардона в Венгрию, Италию, Голландию, Испанию, Турцию и Францию, причем оба они, как неблагодарные ученики великодушной волшебницы, были наказаны самым потешным образом» и многие другие. Тут царил венский фарс с превращениями, он объединялся с пантимомой и привлекал для своих выступлений музыку всех бытовавших в те годы в Вене жанров. Итальянская опера сочеталась с немецкой опереттой, особенно с доморощенным венским фарсом. Сочиняли пародии на оперные арии, вставляли песни в стиле зингшпилей и не чуждались сопровождаемого музыкой речитатива, перестроенного для усиления комического эффекта.

Публика очень любила Бернардона, а также актрису Франциску, его жену. Гайдн почтил ее осенью 1751 года серенадой, и комик, обративший внимание на музыку, пригласил его к себе на квартиру. Когда же Гайдн открыл ему, что он — сочинитель той серенады, Курц-Бернардон заказал ему музыку к своей новой пьесе «Хромой бес». При этом, по словам Диса и Гризингера, произошел следующий эпизод: Курц пожелал проверить способности новообретенного композитора и попросил его сыграть мелодии к отдельным сценам импровизированной комедии, причем самым важным для него было изображение в музыке бури на море. Гайдн, еще никогда в жизни не выдавший ни одного широкого водного пространства, не говоря уже о море, никак не мог уловить мысли Курца, пока тот не растянулся во весь рост поперек нескольких стульев, изображая движения утопающего и не крикнул Гайдну: «Да неужто вы не видите, как

я плаваю?!». Тут Гайдн осенило, и Курц отпустил его, вполне удовлетворенный.

Было бы весьма заманчиво сравнить этого застенчивого, беспомощного юношу, еще не знающего света, с автором «Сотворения мира» и басовой арии «Пенясь в катящихся волнах»: теперь, после своих поездок в Англию, когда он повидал море, он уже знал, как живописать в звуках эту стихию; но перед Курц-Бернардоном он предстал, когда путь его только начинался и когда ему впервые в жизни привелось писать музыку для театра. Пьеса имела успех, но после двух представлений была запрещена, ибо Курц-Бернардон позволил себе оскорбительные намеки на некоего итальянского графа.

Согласно исследованиям Роберта Хааса, в 1758 году Гайдн написал музыку для пьесы «Новый хромой бес», используя при этом сочинение 1751 года. В либретто он определенно назван автором музыки, что было очень редким исключением, так как ни в одном из сценариев курцовских театральных пьес имена сочинителей музыки никогда не упоминались. Нет сомнения: Гайдн с изумительной точностью попал в тон этой озорной феерии, носившей название «комическая опера». Когда изучаешь немногие сохранившиеся образцы театральной музыки подобного рода, еще больше досадуешь, что нет среди них партитуры Гайдна. Но после того как он овладел народно-комедийным стилем, ему предстояло вновь вернуться к высокому искусству.

В Михаэлерхаузе жил поэт Пьетро Метастазιο. Он занимал на третьем этаже квартиру в шесть комнат, где жил вместе с семьей своего близкого друга, церемониймейстера апостолического нунциата, Николо де Мартинеца. Метастазιο обратил внимание на то, что у старшей дочери Мартинеца, Марианны, большие способности к музыке. Гайдн был приглашен

обучать эту девушку игре на клавесине. Николо Порпора, живший в ту пору в Вене, учил ее пению. Она занималась с ним и композицией, и с самой ранней юности у нее обнаружился выдающийся композиторский талант. Гайдн, аккомпанируя ей на уроках пения, познакомился со знаменитым итальянским маэстро, сыгравшим значительную роль в дальнейшем творческом развитии композитора.

Николо Порпора

В 1753 году прославленный учитель пения, Николо Порпора, почти семидесятилетний старец, третий раз в своей жизни ступил на венскую землю. По всей вероятности, он прибыл в свите венецианского посла Пьетро Корреро. В Вене Порпора побывал до того дважды: в 1724 году, а также с 1745 по 1747 год. В первый раз он пробыл здесь короткое время со своим учеником, знаменитым кастратом Фаринелли. Император Карл VI не слишком жаловал его композиторский стиль, но в венских оперных и концертных кругах его произведения привлекли к себе внимание. Уже в 1714 году была поставлена его опера «Ариадна и Тезей». За нею последовали: «Фемистокл» (1718), серенада «Анджелика» (1720) и оратория «Гедеон» (1737). Во время его последнего пребывания в Вене, длившегося до 1757 года, здесь были выгравированы (1754) двенадцать его сонат для скрипки и баса, с которыми Гайдн безусловно был знаком.

Стиль сочинений Порпоры не всем одинаково нравился, его упрекали в бедности идей, не одобряли его методов использования оркестра; но неоспоримой была его слава воспитателя певцов. Кафарелли, Хуберт, Салимбени были его учениками, так же как Регина

Миньотти и Бенедетта Эмилия Агрикола. Итальянская школа пения, ее *bel canto*, постановка голоса, фразировка и техника дыхания — вот чему Гайдн в первую очередь научился у Порпоры. Одновременно он, благодаря Порпоре, приобрел основательные знания в композиции, что сам Гайдн прекрасно сознавал. В очерке своей жизни он сообщает: «Я сочинял усердно, но без прочной основы, пока мне наконец не выпало счастье изучить у знаменитого господина Порпоры (поскольку он в ту пору находился в Вене) подлинные основы искусства композиции». И пусть это преподавание не было ни регулярным, ни систематическим, а выражалось главным образом в том, что он выполнял роль слуги у маэстро, молодой человек тем не менее учился на своей практической работе: «Не было недостатка ни в ругательствах — *Asino, Caglione, Birbante*¹ — ни в колотушках; дабы набраться у Порпоры опыта в пении и композиции, а также изучить итальянский язык».

В числе прочих обязанностей, Гайдн должен был исполнять партию клавира на уроках пения, которые Порпора давал возлюбленной посла Корреро. Вместе со свитой этого дипломата Гайдн в какое-то лето между 1753 и 1757 годами попал в Маннерсдорф, расположенный в горах Лейты. Это местечко, благодаря своим целебным водам и живописным окрестностям, пользовалось в пятидесятых годах большой славой; Мария Терезия тоже его посещала. Тогда, как и сейчас, в таких местах лечения и отдыха давались концерты, тем более что приезжавшие туда аристократы считали делом чести показывать свои домашние, правда, иногда очень небольшие музыкальные капеллы. Есть полное основание предполагать, что Гайдну пришлось там немало аккомпанировать.

¹ Осел, дурная голова, негодяй (итал.).

Мы не знаем, чему Гайдн учился, что и как, в частности, преподавал ему Порпора. Больше всего он, конечно, схватывал сам, благодаря своему острому уму. То, что любой намек падал на благодатную почву, доказывает сочиненная им в 1756 году «Salve Regina» для солиста, хора и оркестра, в которой весь его прежний опыт слился с новыми, только что почерпнутыми у Порпоры знаниями в единую, уже достойную внимания систему. Полные выразительности в соло и хоре, например, в «*gementes et flentes*»¹, оно в соло для сопрано показывает головокружительную виртуозность колоратуры. Согласно существующему взгляду на стиль Гайдна, эта вещь в наиболее чистом виде обнаруживает итальянское влияние Порпоры. Это мнение безусловно правильно, но тут следует оговориться, что подобные вокальные колоратуры встречались уже у Фукса. Даже так называемые «мангеймские цепи вздохов» определенно соответствуют итальянской манере *portamento*; Гайдну они были знакомы по венскому церковному репертуару того времени. Сильнее всего заметна итальянская практика пения в первой части, где необыкновенно воздушная колоратура, по сравнению с одновременно написанными сочинениями Рёйтера, поражает своей пленительной «воздушностью». Быстрые вокальные пассажи в «*Eja ergo*» только своей протяженностью, «долгим дыханием» выдают иноземное влияние; по своей мелодической линии они вполне могли принадлежать перу венского композитора.

Все эти композиционно-технические стимулы, о действии которых красноречиво говорит «Salve Regina», усиливались благодаря личным встречам с

¹ «Стенающие и плачущие» (лат.).

выдающимися музыкантами. При счастливом характере Гайдна, его приветливом обращении с людьми, его любезности и веселом нраве, легко себе представить, что он был повсюду желанным гостем и ценили его не только за музыкальный талант.

С Диттерсдорфом он был в дружбе, Вагензейль и Бонно его знали, Глюк, бывший с 1754 года капельмейстером придворной оперы, уже тогда, пожалуй, его заметили, а в последующие годы струнные квартеты Гайдна исполнялись в глюковском музыкальном салоне. Многие любители музыки в Вене и окрестных городах тоже успели обратить внимание на молодой талант.

А он корпел над книгами, учил и сам учился, терпел итальянскую брань, которой осыпал его Порпора, внимательно смотрел и слушал и продолжал сооружать здание собственного искусства.

«Я бы не достиг даже того малого, что мне удалось сделать, если бы не продолжал усердно сочинять до глубокой ночи». Так Гайди в немногих словах обрисовал свое неутомимое прилежание в юные годы. Он уже был в состоянии заработать себе на жизнь, приобретал и книги, по которым мог изучать то, чего ни один из тогдашних учителей не мог ему дать для его развития: законы и тайны «покорения звука», композицию и прочие вещи, которыми обычно хорошо владеют только «умелые музыканты».

Из перечисленных в найденном после смерти Гайдна списке книг некоторые несомненно были приобретены им еще в пятидесятые годы. С 1757 года, по словам К. Ф. Поля, существует «экслибрис Йозефа Гайдна». Из него мы узнаем, что молодой начинающий композитор пользовался самыми лучшими учебниками, какие появлялись в первой половине XVIII века. Среди его книг мы находим: И. Й. Фукс — «*Gradus ad Parnassum*» (Вена, 1725), из

трудов Иог. Маттесона — «Большая школа для генерал-баса» (второе издание 1731 года), «Сущность мелодической науки» (Гамбург, 1737), поучительный труд «Совершенный капельмейстер» (Гамбург, 1739), далее Иоганн Давид Хейнихен — «Генерал-бас в композиции» (Дрезден, 1728); Давид Кельнер — «Правильный метод обучения генерал-басу» (Гамбург, 1732). По уверениям К. Ф. Поля, некоторые из этих книг, например «Совершенный капельмейстер» Маттесона носят на своих страницах заметные следы частотного употребления и указывают не только на усердное, но и на тщательное, критическое их изучение Гайдном.

Гений строит здание всей своей жизни, ищет для него фундамент, нащупывает законы своего искусства. Куда девалось все «проказливое, веселое» в натуре Гайдна? Не наблюдаем ли мы в нем, наоборот, глубоко серьезное отношение к труду, не видим ли в нем человека, с полной ответственностью желающего отдать себе отчет во всем, что касается музыки? Значит, это правда, что за плечами у «весельчака Гайдна» серьезная наука, ибо, как и всегда в жизни, для формирования подлинной личности необходима прочная основа. Из самобытной силы вырос и окреп музыкальный гений, чье величие и по сей день еще не полностью признано и оценено.

Но прежде всего надо было зарабатывать на жизнь: жестокая нужда заставляла его заниматься делами, которые могли принести хоть какой-нибудь доход. Он играл первую скрипку в церкви Милосердных отцов (в наше время — Вена-II, Таборштрассе), за что получал 5 гульденов в месяц; он помогал органисту в капелле графа Хаугвитца и, наконец, снсва начал петь в соборе св. Стефана в хоре Рёйтера. Видимо, эпизод изгнания из кантората был предан забвению обеими сторонами.

На всех, кто в те годы знакомился с Йозефом Гайдном, он бесспорно производил впечатление чрезвычайно даровитого молодого музыканта. Такое мнение о нем сложилось и у восторженно любившей музыку графини Тун. Как-то раз она сыграла клавирную пьесу Гайдна и после этого пожелала познакомиться с ее автором. Когда его разыскали и он предстал перед графиней, она была поражена его убогим видом. Но вскоре она поняла, как он талантлив, щедро поддерживала его и начала брать у него уроки пения и игры на клавесине.

К 1755 году Гайдн стал популярен не только как композитор, его ценили и как педагога. Из его учеников тех лет мы, кроме Марианны Мартинец, знаем еще двоих: бенедиктинского патера, Роберта Киммерлинга, впоследствии перешедшего в монастырь Мельк, и Абунда Микиша, регента хора Милосердных отцов в Леопольдштадте, в той церкви, где Гайдн играл на скрипке. Теперь доходы его возросли: он бросил свою каморку в Михаэлерхаузе и снял более приличную квартиру в Зейлерштетте. Здесь ему, впрочем, не повезло — его обокрали. Однако доброжелатели вскоре возместили ему эту потерю.

Фюриберг

Среди его друзей был один человек, кого композитор неоднократно вспоминает в своей автобиографии: Карл Йозеф фон Фюриберг, «даривший меня особой милостью;» судя по всему он был исключительно предан Гайдну. Фюриберг пригласил его в свое поместье Вейнцирль, вблизи Визельбурга (в Нижней Австрии), дав ему тем самым возможность прожить несколько недель без мелких забот; кстати, он и поощрял его к сочинению новых работ, ибо в

его доме усердно музицировали. Здесь мы снова попадаем в один из многочисленных музыкальных очагов Австрии, какой мы уже видели в Рорау, у графа Гарраха. Вдали от шума больших городов, в сельской тиши горел свет истинной, деятельной любви к музыке; от него должно было занять яркое пламя. Здесь, в этом кругу, зародился жанр произведений, который был создан для дружеских собраний, посвященных музыке, и который по сей день почитается одним из благороднейших, а именно: струнный квартет. Бетховен, Брамс, Франц Шмидт — корни искусства этих композиторов тянутся к Гайдну, к музыкальным вечерам у Фюрнберга около 1755 года.

Первые струнные квартеты

Можно сказать с уверенностью, что написанные здесь произведения для четырех струнных инструментов не были первыми сочинениями Гайдна в этом роде. Обществу, собиравшемуся у графа Гарраха, и посетителям других музыкальных вечеров безусловно уже приходилось слышать подобные сочинения, написанные по какому-нибудь поводу. Но именно эти произведения Гайдна были сочтены достойными открыть длинный ряд струнных квартетов нашего композитора под номерами 1—6, ор. 1.

Родник течет обильно. Квартеты появляются на свет сразу по полдюжине, так что ор. 1—3 дарят миру 18 струнных квартетов. Это еще далеко не самые зрелые образцы жанра, но они чаруют оригинальностью и богатством мыслей, в то же время по ним можно проследить за становлением и ростом творческих принципов Гайдна в самой начальной их стадии. Форма их еще не устоялась окончательно: квадро или дивертисмент, кассация или серенада —

они могут быть всем этим и «все же рождены для более высокой цели». Из них предстояло выковать струнный квартет — венец «чистой», абсолютной музыки.

Ор. 1 и 2 еще построены в форме пятичастного дивертисмента, исключение составляет № 5, ор. 1, состоящий из трех частей. По своему энергичному складу письма это скорее симфония, и, действительно, она была опубликована как таковая Г. С. Роббинсом в Лондоне (1955) по партитурам, хранившимся в монастыре св. Флориана.

Ор. 3 в целом уже склоняется к четырехчастному построению. Исключения составляют только № 2 с фантазией и вариациями, здесь просто не хватает первой части, и № 4, состоящий всего из двух частей. Необычайно увлекательно следить, как укреплялась форма в первых струнных квартетах. При этом нельзя не удивляться разнообразию, какого достигает молодой Гайдн в столь быстрой смене разных форм.

О таком многообразии говорит каждая нота: и насыщенность мелодиями — эта разительная примета гайдновской музыки, наблюдаемая уже в первых его сочинениях, и богатство настроений, и — что еще удивительней — мотивная разработка, которая, как, например, в первом Presto ор. 1, № 3, уже возвышается до ярко выраженной свободной тематической разработки. Тотчас же вслед за этим, в том же квартете, подмечаешь противоположность: унисонная мелодия скрипок в менуэте. Все тогда были поражены, услышав такую музыку, и некоторые круги, прежде всего консервативные, восставали против подобных новшеств. Уже в разнообразии мыслей внутри частей было много такого, что противоречило духу барокко, требовавшего единства, — тем более ведение мелодии в октаву. Эрнст Людвиг Гербер писал в 1790 году следующее об этой манере:

«Уже его первые квартеты, ставшие известными около 1760 года, вызвали всеобщую сенсацию. Одни смеялись, забавляясь чрезвычайным простодушием и весельем, исходившим от этой музыки, другие вопили о низведении музыки до уровня шутовской забавы и о неслыханных октавах. Именно он первый ввел в квартет способ усиления мелодии октавой, он заставлял первую и вторую скрипку играть в октаву, что производит столь сильное действие в больших оркестрах, когда надо выразить глубокие чувства. Но скоро, несмотря на вопли, все привыкли к этой манере. В конце концов ей стали даже подражать».

Все свободно, написано легкой, виртуозной рукой; едва сдерживаясь, прорываются, особенно в финальных частях, шутка и смех, и снова все поет от глубины души (ор. 1, № 2, *Adagio non troppo*). Случается порой, что два инструмента (чаще всего скрипки) ведут диалог, будто перед слушателем разговаривают два человека (ор. 1, № 4, *Adagio* в виде эха; ор. 1, № 3, первая часть, *Adagio*). Иногда открыто проступает характер серенады (ор. 3, № 5, *Andante cantabile*, знаменитая серенада, и ор. 1, № 6, *Adagio*), а в последних частях мы уже слышим танец или, по крайней мере, вновь знакомые по дивертисментам и кассациям веселые заключительные части. Встречающиеся вариации исполнены богатейшей фантазии и доказывают, что молодой композитор уже тогда был великолепным мастером, который знал, как использовать запас своих идей, чтобы создавать прекрасное.

Еще об одной особенности стоит упомянуть: о заметной порой «бедности» письма; это происходит оттого, что в таких квартетах альт еще большей частью играет в унисон или в октаву с виолончелью; ему пока не хватает самостоятельности. Другая причина — в уже упоминавшемся применении октав. Из-за них четырехголосие превращается в двухголо-

сие. Такое «скупое», прозрачное письмо является характерной чертой эпохи, его можно найти также в пьесах Гайдна для клавира.

Эпизоды подобного рода — их, например, очень много у Ф. Э. Баха — служат признаками «галантного» стиля, где большое значение придавалось живости и «красивости». Сегодня такое письмо кажется нам жидким, особенно в фортепианных сочинениях, но в свое время его изобрели именно как избавление от трех- и четырехголосного контрапунктического склада. Теперь уже не надо было следить одновременно за несколькими голосами, а только за двумя: мелодией и басом. Но самым приятным для исполнителя было то, что он мог, если заблагорассудится, заполнять аккордами пустоту между верхним голосом и басами. Так оно часто и делалось, конечно, и в клавирных сочинениях, и особенно в пьесах для солирующего инструмента и клавесина. В струнных квартетах дело обстоит иначе; тут ничего не прибавишь, но если четырехголосное сочинение играть в оркестровом составе, участие клавесина как аккомпанирующего инструмента вполне допустимо. В симфониях такой исполнительский обычай превращается в проблему, и бывают спорные случаи, когда решение найти нелегко. Струнные трио также можно исполнять в сопровождении клавесина, заполняющего пустоты аккордами, но одновременно он берет на себя одну из партий; при исполнении такое трио практически превращается в дуэт, настолько эти виды на практике сливаются друг с другом.

Струнные квартеты Гайдна, как данный жанр вообще, превращают музыку в общественное явление: люди самых различных званий объединяются, чтобы скрасить свою жизнь, таким образом становятся единомышленниками. Сочиненные для Карла Йозефа Фюрнберга струнные квартеты, по всей вероятности,

не первые квартеты вообще, но они и не единственные камерные сочинения, написанные Гайдном в начале пути.

В те же годы было написано несколько трио. По ним видно, какими простейшими средствами создавалась добротная музыка для домашнего музицирования. Эти трио большей частью состоят из трех частей с менуэтом в центре и окаймляющими его частями; перед первым Allegro можно вставить Adagio, тогда менуэт, как в некоторых клавирных сонатах, становится заключительной частью. Трио, а также появившиеся около 1758 года шесть скерцандо для оркестра так и брызжут жизнерадостностью; взглянуть хотя бы на финал струнного трио Es (по списку Гайдна — № 17):



Даже разработка мотива уже богата деталями, приносящими истинное наслаждение, как, например, в трио D-dur (по списку Гайдна — № 15), где мотив



во второй части идет ракоходно, прелестно отвечая двум другим голосам.

Для нас, воспитанных на камерной музыке Макса Регера и последующих авторов, все эти сочинения с технической стороны кажутся, конечно, безделицами. Но так только кажется: в действительности здесь

раскрываются неумная жизненная сила и бездна фантазии, не знающей границ. Следовало бы когда-нибудь составить каталог мелодий Гайдна и сравнить их: тогда бы мы убедились, что, несмотря на их сходство, естественное для каждого индивидуального стиля, Гайдн был одним из самых плодovitых изобретательнейших мелодистов всех времен. То, что он создал, не столь всеобъемлюще, как у Моцарта, — у него отсутствовала подлинная театральнo-драматическая жилка; зато он возделал тот основной слой почвы, на котором потом созрело все остальное. Он должен был остаться простым для того, чтобы другие стали сложными — черпая у него силу.

По технике письма струнное трио как раз и представляет собой пробный камень для композиторского таланта. Требуемая здесь прозрачность голосоведения, ограничение тремя реальными голосами и необходимость наполнить подлинной мелодической жизнью такой маленький ансамбль — все это условия, которые трудно выполнить, но зато, когда они выполнены такую музыку очень легко слушать.

Самые ранние клавирные сочинения

Так же обстоит дело и с клавирными сочинениями тех юношеских лет. К сожалению, лишь очень немногие из них сохранились. Но и по этому немногoму можно судить, как уже говорил Герман Альберт, что Гайдн, прежде всего, начинал «отнюдь не как ученик Ф. Э. Баха, а как австриец». Образцом для него были сочинения Г. X. Вагензейля, но Гайдн воспринял их творчески и очень скоро перерос благодаря знакомству с произведениями Ф. Э. Баха.

К самым ранним клавирным сочинениям следует причислить и партиты. Состоящие из двух, иногда

трех частей, они с первых же фраз начинаются в радостном, бодром тоне:



В гайдновских партитах цикл завершается обычно менуэтом. Эти менуэты привлекают особое внимание, их минорные трио поражают своей красотой и зрелостью. Уже в первой партите (GA—1)¹ встречается такая мелодия:



Подобное же формирование мелодии мы находим и в остальных частях трио. Вместе с мелодикой средних частей, где проскальзывают черточки сходства с Ф. Э. Бахом, они красноречиво свидетельствуют о самобытном таланте; то был, правда, талант, развившийся, в отличие от таких композиторов, как Шопен, Шуман или Брамс, не на фортепианной, а на инструментальной основе. Струнные квартеты говорят о более высоком уровне общего мастерства, нежели написанные одновременно пьесы для клавира; но и в тех нет и следа схематизма формы и имеется такое множество поразительных находок, что здесь тоже обнаруживается неисчерпаемая фантазия Гайдна.

По сравнению с сонатами Бетховена или Брамса, эти сочинения всего лишь небольшие музыкальные

¹ GA — Gesamtausgabe (нем.). — собр., соч. Гайдна.

картинки, но столько в них формотворчества, начатки периодов, разработок, всевозможных рендиз и звуковых эффектов (смена регистров, контрасты верхнего и нижнего), что они достойны остаться в нашей памяти. Мы замечаем, что молодой Гайдн все время придумывает новое, что он поставил себе целью пролагать собственные пути, — и все это вопреки образцам, достигавшим, как, например, у Ф. Э. Баха, подлинного величия. Многие в этих произведениях воспринимается как чисто инструментальное начало, ведь пьесы эти писались с обязательной партией скрипки, а иногда и как клавирные трио.

Сочинения для оркестра

Однако молодой Гайдн отнюдь не был расположен ограничивать себя такими тесными рамками. Органный концерт, написанный в 1756 году, и шесть скерцандо для флейты, двух гобоев, двух валторн, двух скрипок и баса доказывают, что он умел выразить себя и в более крупных музыкальных ансамблях. К концу этого периода его жизни появилась его первая симфония.

Гайдн уже приобрел известность своими сочинениями, о нем заговорили, и потому в 1759 году он получил место капельмейстера у Карла Йозефа Франца, графа Морцина. Тогда и началась первая для Гайдна «служба в качестве музыканта», на которую, однако, не следует смотреть с нашей сегодняшней точки зрения. Правда, он стал «работником придворного штата» небольшого масштаба, должен был принимать и выполнять «приказы по части искусства», но таков был обычай той эпохи. Точно так же в наши дни начинающий капельмейстер обязан выполнять распоряжения своего начальства, с той толь-

ко разницей, что измученный непрерывными репетициями и спевками молодой дирижер XX века не живет и не творит с такой полной беззаботностью, как его коллеги во времена Гайдна.

Его брат Михаэль еще в 1757 году нашел себе такое место у епископа Гросвардейна, но в 1762 году он это место оставил (его преемником стал Диттерсдорф) и переехал в Зальцбург. Там он жил и работал сорок лет; умер он в 1806 году.

Итак, братья разлучились очень рано, да и, кроме того, в семье Гайдна за это время произошли перемены. 23 февраля 1754 года умерла мать Гайдна, а отец, с 1741 года занимавший должность рыночного судьи, 19 июля следующего года женился вторично.

Граф Морцин

Богемская аристократия, как и австрийская, тоже содержала собственные оркестры. Уже отец графа Карла Йозефа Франца Морцина (1717—1783), Фердинанд Максимилиан Франц (ум. в 1763 г.), слыл «знаменитым покровителем искусств и великим меценатом музыки». Его оркестру, который считался «знаменитым», нужен был капельмейстер, и Фюрнберг, друг Морцина, порекомендовал ему Гайдна, который посвятил этому событию следующие строки в своей автобиографии: «Наконец, по рекомендации покойного господина фон Фюрнберга (который всегда дарил меня своей милостью), я был принят графом фон Морцином на должность директора». Ему были предоставлены бесплатная квартира, стол и 200 гульденов жалованья, он занимал должность директора музыки и графского придворного композитора и таким образом был избавлен от всех житейских забот.

Граф проводил зиму в Вене, лето — в своем замке Лукавец, неподалеку от Пильзена. Поскольку об оркестре Морцина скорее всего не сохранилось никаких документов, мы вынуждены ограничиться только предположениями и можем судить по аналогичным случаям, что в него входило 12—16 музыкантов, значит, по нашим теперешним представлениям, это был очень небольшой ансамбль. Это всегда необходимо принимать во внимание, когда речь идет об оркестрах XVIII века: они привыкли к «более скромным выступлениям». Поэтому и соотношение между духовыми и струнными было существенно иным. В наши дни в большом оркестре одних только скрипок насчитывается шестнадцать, то есть ровно столько, сколько всего оркестрантов было в распоряжении Гайдна; да и помещения, где происходили концерты, были гораздо меньшего размера. Художественная установка требовала не мощи, а ясности стиля, если выразить это иностранным словом — *noblesse*¹. Тогда уже знали и любили контрасты, но все должно было оставаться в пределах «стиля», невзирая на внутреннее волнение и артистический темперамент. Масштабы произведений тоже были тогда невелики, соответственно случаям, для которых они сочинялись. Но, несмотря на свои малые размеры, сочинения эти были не менее совершенны, нежели привычные для нас крупные формы.

Первая симфония

Находясь на службе у Морцина, Гайдн написал свою первую симфонию. В 1759 году, когда уже истекло полвека, в год смерти Генделя, появилось ор-

¹ Благородство (франц.).

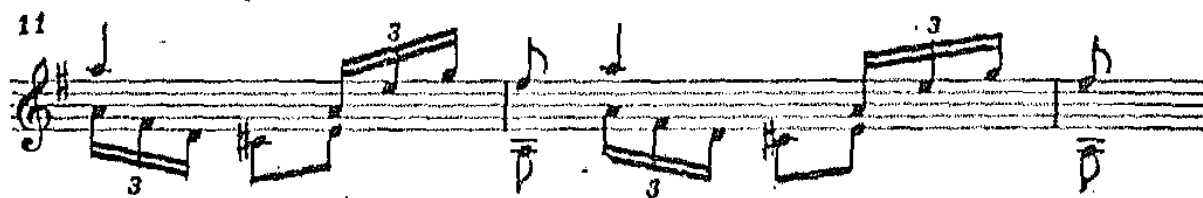
кестровое сочинение, которое считается первой настоящей симфонией Гайдна. Его, наверно, предваряли некоторые другие сочинения, как, скажем, сохранившийся под названием симфонии струнный квартет ор. 1, № 5. Но они либо не уцелели, либо скрываются под другими названиями. На этом первенце жанра, который столь много значил для гения Гайдна, следует остановиться несколько подробнее.

Произведение состоит из трех частей: его открывает *Presto alla breve*, за ним следует *Andante* в $2/4$; финальное престо в $3/8$ замыкает цикл откровенно радостными танцевальными ритмами. Крайние части написаны в наиболее употребительной тогда для скрипки тональности D-dur, средняя часть — в C-dur. Таким образом, выдержаны простейшие правила построения, принятые у венских классиков, тут Гайдн к ним явно примыкает, несмотря на то, что он с самого начала тяготеет к новаторству: к манигеймскому *crescendo*.

В Манигейме с начала 1745 года под руководством Яна Стамица и Франца Ксавера Рихтера был выработан новый инструментальный стиль, а также новая оркестровая дисциплина. Стиль этот быстро распространился в Париже и Лондоне, и вполне возможно, что упомянутые выше композиторы, уроженцы Богемии, у себя на родине были известными величинами. Весьма вероятно, что Гайдн нашел рукописи их оркестровых трио и симфоний в графском музыкальном архиве, который, к сожалению, весь целиком утерян, а может быть, он познакомился с ними еще раньше, в Вене. Нет ничего невозможного в том, что Гайдн, чтобы угодить новому хозяину, начал свое первое оркестровое произведение именно с этого новшества, оркестрового *crescendo*. Больше он к этому никогда не возвращался, он был слишком самобытен и слишком предан венским музыкальным вкусам.

Все остальное в этой симфонии для двух гобоев, двух валторн и струнных безусловно сделано по традициям классической венской школы, начиная с обилия тематических групп в первой части и характерных побочных тематических образований в миноре, переходящих в *Andante* в ярко выраженные народные напевы, и кончая вспыхивающим подобно ракетам мотивами финала.

В то же время средняя часть дает красноречивый пример мелодической мощи 27-летнего Гайдна. При всей ее простоте, поражает мастерство, с каким краткий триольный мотив затакта утверждается в ходе дальнейшего развития и после могучего унисонного противодвижения сменяется мягкими линиями, ведущими к неожиданному всплеску секундаккорда, драматизм которого тут же смягчается имитационной «игрой» триольного мотива в финале.



Многим, к сожалению, это место ничего не скажет; но тот, кто среди душевной неустойчивости нашей эпохи сохранил вкус к самобытности, безусловно правильно поймет Гайдна и будет потрясен подобной глубиной, даже в этих простодушных первых детях его гения. Если мы от современной музыки требуем внимания к маленьким и мельчайшим мотивам и частицам мотивов, нередко в силу чрезмерной изощренности (вычурности), то уж там, где мы наталкиваемся на самобытную естественность, ее никак не следует недооценивать.

Первую часть второй симфонии характеризует прежде всего стремление к тематическому единству. Она более законченна, более индивидуальна и пока-

зывает технику письма молодого композитора с новой стороны. Если остальные части и носят некий «до-классический» характер, то уже эта первая часть со своей разработкой восходящих тематических мотивов главной партии раскрывает серьезные, глубокие помыслы. Такая техника знакома нам уже по струнным квартетам ор. 1—3, но здесь мы впервые встречаем ее у Гайдна в оркестровом сочинении.

Сравнивая обе симфонии, приходишь к мысли, что, сочиняя первую, Гайдн хотел только утвердиться в своей новой должности, когда же писал вторую, тоже безусловно сделанную для Морцина, он уже знал, что он ни в коем случае не должен подчиняться модным течениям. Только твердое убеждение в своей художественной правоте могло помочь сохранению самобытной фактуры первой части первой симфонии.

Женитьба

Хотя Морцин терпел у себя только холостых музыкантов, Гайдн все же решил жениться, сохранив этот шаг в тайне от своего господина.

Мария Анна Келлер была старшей из двух дочерей «придворного парикмахера». Младшая дочь, в которую, как говорят, Гайдн был влюблен, ушла в монастырь, где и умерла в 1819 году; в своем первом завещании, составленном в 1801 году, композитор завещал ей сумму в 50 гульденов. Теперь же, непонятно по каким причинам, он обратил свое внимание на старшую, и 26 ноября 1760 года обвенчался с нею в соборе св. Стефана; Гайдну было 28 лет, его невесте — 32. К сожалению, брак их не был счастлив. Мария Анна нисколько не ценила и не понимала гениальности своего супруга; по рассказам, заслуживающим доверия, она рвала его партитуры на папиль-

отки, была сварлива и задириста, отличаясь ханжеской набожностью, и любила жить не по средствам. Так Гайдн, в сущности, всю жизнь был лишен настоящего, теплого семейного очага, и это ему было особенно тяжело, если вспомнить все, что известно об его отношении к женщинам. Веселый нрав и любовь к искусству помогали ему забыть все горести, связанные с его семейной жизнью, а когда к концу его дней жизнь с женой стала ему неважною, он окончательно разъехался с нею. Она умерла в Бадене, в доме школьного учителя Антона Штолля, друга Моцарта, которому композитор посвятил несравненную «Ave verum corpus». Расставшись с женой, Гайдн избавился от тяжкого бремени.

Но вначале Гайдн не подозревал об ожидающей его участи, чувствовал себя счастливым женихом и знал только одну печаль — как бы перемена в его судьбе не стала известна хозяину.

Эта забота недолго тревожила Гайдна. Некоторое время спустя граф Морцин был вынужден пойти на значительное сокращение расходов и распустить свою капеллу. Для Гайдна этот случай оказался поворотным событием всей его жизни. Князь Пауль Антон Эстергази (правил с 1734 по 1762) взял его к себе на службу вторым капельмейстером. Так начался тридцатилетний период жизни композитора, в который его гений мог развиваться спокойно, без помех и препятствий, естественно и гармонично.

Эйзенштадт и Эстергаз.
На службе у князя

«...вот где мне хотелось бы жить и умереть».

Князя Эстергази

Р

од князей Эстергази был носителем музыкальной традиции, длившейся около полутора веков и достигшей наивысшего расцвета в годы, когда у них на службе находился Йозеф Гайдн.

Еще со времен графа Пауля (1635—1713), которого император Леопольд I в 1687 году на рейхстаге в Страсбурге возвел в княжеское достоинство, доходят до нас вести о расцвете музыки при этом дворе. Капелла князя состояла из 26 человек и частично служила ему полковым оркестром во время турецких походов. Он, надо полагать, был музыкально образованным человеком, ибо, по просьбе соседних магнатов, не только посылал им на время свой оркестр, не только вел переговоры с И. И. Фуксом в 1707 году относительно хора мальчиков и их обучения, но и опубликовал сборник песен под заглавием «Небесная музыка или мелодии, необходимые му-

зыкантам для исполнения на протяжении одного года, сочинение Пауля, Князя Священной Римской империи, Эсторас (старинное написание фамилии Эстергази. — *Прим. авт.*) из Галанты, наместника Венгерского королевства, от Рождества Христова год 1711». Сыновей Михаэля и Йозефа обучал, по его распоряжению, Эденбургский органист Вольмут, что также доказывает заботу о процветании музыкального искусства в его семье. Известны имена первых регентов княжеского хора: Франц Шмидбауер, скончавшийся в 1701 году, 52 лет от роду, и его преемник, Франц Румпельниг (был капельмейстером с 1702—1715 год); за ним последовали: Венцель Цивильгофер, а с 1728 года — Грегор Йозеф Вернер. Будучи современником контрреформации, князь предпочитал иезуитские мистерии, ибо он, как и многие другие представители его сословия, воспитывался в этом ордене.

Как ни скудны данные о музыке при дворе князей Эстергази в XVII веке, знакомство даже с этим немногим оставляет впечатление, что здесь неустанно заботились о процветании искусства, чему прекраснейшим доказательством служит тот факт, что внучатый племянник наместника королевства, Пауль Антон, тоже был страстным поклонником музыки и эту восторженную любовь к искусству в еще большей степени передал своему сыну Миклошу I Великолепному. Он-то и был в течение почти тридцати лет могущественным покровителем гения Гайдна.

Князь Пауль Антон, вместо которого до его совершеннолетия правила мать, княгиня Мария Октавия, сам играл на скрипке и виолончели. Он был страстным коллекционером партитур, и его частые поездки за границу давали ему для этого богатейшие возможности. Составленный скрипачом Шампе на французском языке каталог от 1759 года рассказывает об этой коллекционерской деятельности князя.

В 1750 он в качестве императорского посла Австрии жил в Неаполе и по первоисточникам познакомился с «новой музыкой» своего времени. Совершенно естественно, что он искал талантливого «современного» капельмейстера, который мог бы руководить его тогда еще маленькой капеллой по современным принципам. Немногие музыканты, из которых его капелла состояла, должны были быть весьма опытными, ибо исполнявшиеся ими сочинения Вернера представляли иногда большие трудности и требовали от исполнителей высокого мастерства. Во время концертов капеллы в Эстергазе происходило то же самое, что и в других поместьях: слуги князя, владевшие каким-нибудь инструментом, привлекались к игре в оркестре, и это само собой разумелось, ибо от слуги в те времена требовалось такого рода совместительство.

Грегор Йозеф Вернер

Руководителем этого маленького ансамбля с 10 мая 1728 года состоял Грегор Йозеф Вернер. Он представляет интерес не только как предшественник Гайдна, но и как автор ряда сочинений. Судя по ним, это был очень даровитый и чрезвычайно деятельный и изобретательный композитор. Его своеобразие или слабость, если хотите, состояла в том, что он слишком крепко держался за традиции и закоснел в устаревшей манере письма барокко; отсюда, вероятно, можно сделать правильный вывод, что одиночество, обусловленное обстоятельствами его жизни в преклонные годы, сильно тормозило его движение вперед, «в ногу со временем». Отчасти это объясняется его характером и любовью к строгому складу письма, которым он владел мастерски, но отсюда не следует, что он не расставался с вычурной барочной манерой.

Вернер был плодовитым композитором: нам известны 40 его месс, три реквиема, 12 ораторий, исполняемых в страстную пятницу, три *Te Deum*'а, четыре оффертория, 12 вечереи, 16 гимнов, 20 литаний, 133 антифона, 42 марианских антифона, песнопения для сочельника и праздника рождества, около 17 ораторий и ряд инструментальных сочинений, к которым надо добавить еще хоровые произведения: «Венская толкучка», «Выборы крестьянского судьи» и др. Поскольку инструментальная музыка включала органные концерты, пасторали, церковные сонаты, симфонии, партиты и фуги, приходишь к заключению, что Вернер обеспечивал свою капеллу всеми видами музыки, необходимыми в ее обиходе, и все это — собственно сочинения. Они исполнялись не только при его жизни, об этом свидетельствует хотя бы то, что Гайдн, уже будучи стариком, в 1804 году издал шесть фуг Вернера для струнного квартета и дописал к ним вступление. Самыми замечательными инструментальными произведениями Вернера считались трио: «Новый и весьма любопытный музыкально-инструментальный календарь, разделенный на части по двенадцати месяцам года, для двух скрипок, баса и клавесина»; они были напечатаны в Аугсбурге в 1748 году и сохранили имя Вернера для потомков.

В ораториях и церковных сочинениях он — истинный представитель своей эпохи, который мог бы достичь большего, если бы он не жил в Эйзенштадте. Но здесь он оказался вне сферы музыкальной жизни Вены, а может быть, он не сумел так «выставить» свое имя, как другие композиторы. Возможно, что князь Михаэль, предшественник и дядя князя Пауля Антона, не поддерживал столь живой связи с музыкальной Веной, как Миклош Великолепный. Вернер стоит того, чтобы познакомиться с ним поближе. Ибо он не только имел богатый опыт в контрапункте

строного стиля и владел им в совершенстве, но и сочинял прекрасные мелодии, о чем говорит следующее соло для гобоя из его «Salve Regina» 1724 года:



Он придает большое значение хорошей декламации везде, даже в хоровых произведениях; его оркестр там, где это нужно, поддерживает слова песнопения, создавая «разъясняющий» звуковой фон. При этом он использует певческие голоса и в обрамлении инструментального барокко, и в духе старинного искусства *à capella* этим он, как и многие его современники, пишущие церковную музыку, добивается контрастов в одном и том же сочинении, которые хотя и обусловлены исключительно складом письма, все же оказывают безошибочное действие. И мелодии григорианского хора он умеет подчинять своему вдохновению, претворяя их в инструментальных своих сочинениях и тем самым доказывая существующую еще в те времена связь между литургической и светской музыкой.

Во всех своих произведениях Вернер показал себя прекрасным знатоком и мастером, и в ритмике он также делает чудеса. Он превосходно владеет кантиленой широкого дыхания и колоратурами, но так же мастерски управляется с мельчайшими длительностями, украшениями, столь свойственными стилю барокко. Он то последовательно нанизывает их, образуя цепи, то рассеивает на коротких промежутках контрапунктически построенного поля или заставляет их звучать по-своему, как сопровождающие псалмодический хор оstinатные фигуры. То и дело появляются

определенные ритмические комбинации современного ему звучания, и это опять-таки показывает, что Вернер — композитор, который смотрит назад и крепко держится за добрые, старые традиции.

Его голосоведение в хоровых сочинениях отличается чистотой, звучностью, а в контрапунктически разработанных местах естественной уравниженностью. У него не существует «нейтральных голосов», для этого он слишком добросовестен и слишком строг к себе. В его произведениях Гайдна нашел превосходный образец строгого и внушительного хорового письма. Мы знаем, что он уважал Вернера, несмотря на нерасположение, которое старый капельмейстер питал к своему помощнику.

Это по-человечески более чем понятно. Твердый характер, настолько твердый, что он, к собственному несчастью, не мог, да и не хотел, изменять раз принятому направлению и, стало быть, участвовать в движении музыки вперед, он дождался до того, что его господин поставил рядом с ним, пожилым человеком, молодого капельмейстера. Князь, сам поклонник новой, модной музыки (неаполитанской школы), покровительствовал вновь принятому капельмейстеру, и вполне естественно, что Вернер не мог этого простить Гайдну; он будто бы называл его «модным шутом» и «кропателем песенок». Со своей стариковской точки зрения он был, пожалуй, прав, но по существу, конечно, — нет. Он хотя и сердился на Гайдна, но постепенно стал его понимать и к концу жизни, особенно в последние годы, когда рядом с ним работал Гайдн, то есть в 1761—1766 гг., все больше удалялся от дел. 3 марта 1766 года он скончался, оставив Гайдна полновластным распорядителем княжеской капеллы.

Ныне творчество Вернера получило надежную оценку, мы уже не подходим к нему с такой беспо-

щадной, суровой и не во всем справедливой меркой, как это делалось в минувшем столетии.

Вполне могло случиться, что произведения Вернера, которые исполнялись наряду с произведениями Гайдна княжеской капеллой под его руководством, повлияли на молодого композитора, в том смысле, что, несмотря на все веяния современной музыки, он оставался связанным с «добрыми старыми временами» и что он постигал тайны тематической разработки, учась не только у Ф. Э. Баха, но и у контрапунктистов венской школы, к которой безусловно должен быть причислен и Вернер. Различие этих двух стилей композиции сонаты и фуги послужило к обогащению всего творчества и Гайдна, и Моцарта, и их последователей. Порой они сливались, порой резко расходились, а случалось и то, и другое (стоит лишь вспомнить финал симфонии Моцарта «Юпитер»), но всегда это было совершенное искусство, и не одностороннее, а разностороннее.

Музыкальная жизнь в Эйзенштадте, куда сперва попал Гайдн, с самого начала произвела на него впечатление чего-то старомодного, словно на всем лежал слой пыли. Музыкальная капелла князя в то время была еще мала. Поль насчитывает следующее количество оркестрантов: три скрипки, одна виолончель, один контрабас, один органист; духовиков должен был поставлять военный оркестр. Певческая группа состояла из двух сопрано, одного альты, двух теноров и одного баса. В момент поступления Гайдна оркестр обогатился двумя гобоями, двумя фаготами и двумя скрипками.

Описывая творческий путь Гайдна, особенно до 1790 года, надо всегда помнить об этих скромных масштабах, причем происшедшие в дальнейшем улучшения не внесли существенно нового, — ибо для общего суждения о музыке сравнительный объем ор-

кэстра имеет решающее значение. Мы должны неустанно повторять себе, что обстоятельства тогда были совершенно иными, нежели у нас сегодня. С другой стороны, нельзя забывать, что каждый член подобного ансамбля должен был быть превосходным музыкантом. В таком маленьком оркестре никто не смел «плавать» или пропустить ноту. Каждый звук должен был звучать чисто и на своем месте. Тот, кто хоть раз заглянул в партитуры тех времен, знает, что в них таится не один камень преткновения для неопытного исполнителя, даже если вся певческая или инструментальная часть выписаны технически безупречно. Поэтому служба в княжеской капелле была связана с утомительным трудом и огромным напряжением.

Мы всегда склонны рассматривать прошлое в идиллическом свете. Но следовало бы постараться, как можно ближе вникнуть в жизнь человека с его повседневными заботами и радостями. Ибо только тогда мы получим мало-мальски достоверную картину не только искусства художника, но и его жизненных обстоятельств. Одухотворенное, высокое искусство от этого не «принизится», напротив, — только ознакомившись с условиями существования композитора, в XVIII веке более чем скромными, можно по-настоящему оценить его подлинное величие.

Правильность этой точки зрения легко проверить на примере молодого княжеского вице-капельмейстера, Йозефа Гайдна. Он переехал в Эйзенштадт, так как князь Пауль Антон с 1759 года избрал это место своей постоянной резиденцией. Из мировой столицы Вены, от близости к императорскому двору и собору св. Стефана, от жизни, разделенной между столицей и Лукавцом у графа Морцина, он попал в монотонное бытие Эйзенштадта. Правда, он видел вокруг себя истинно княжеское великолепие, правда, для искус-

ства здесь создавались почти неограниченные возможности. Но несмотря на то, что суть, намерения, были такими же, как там, масштабы оказались куда более скромными, ибо все происходило в сельском уединении.

Эйзенштадт

Это был один из тех уютных городков, какие напоминают задумчивого, сосредоточенного в себе человека. Городок сильно пострадал во время турецких нашествий. Но после 1683 года князь Пауль возвел здесь сохранившийся и поныне дворец; в его спокойной солидности, массивности, не лишенной красоты, выражается сознание сдержанной властительной мощи. За стенами же всю свою роскошь развернуло богатство. В большом зале было достаточно места для празднеств, на хорах созданы удобные условия для музицирования. Вверх по склонам Лейты тянулся великолепный парк, с высоты которого открывался чарующий вид на дворец и его окрестности. Княжеский дворец был опорным пунктом верхней части городка, а расположенная чуть западней церквушка в горах с Кальварией и статуей Богоматери придавала ему своеобразный отпечаток. Минуя дворец, можно было попасть в нижнюю часть города с ее центром — приходской церковью св. Мартина. Здесь гармонично расположился меньший, противоположный дворцу, полюс. Между двумя этими полюсами происходил самый оживленный обмен церковной музыкой. Многие произведения Г. И. Вернера проходили свою «генеральную репетицию» в приходской церкви, а потом уже исполнялись княжеской капеллой. В XVIII веке, с тех пор как здесь появился Вернер, княжеская капелла стала признанным всеми

центром музыки в Эйзенштадте, и вряд ли можно было бы рассказать что-нибудь о музыкальной жизни этого городка в предгорьях Лейты, когда бы не обосновались здесь князья Эстергази.

В таком городке, даже если в нем расположился княжеский двор, порой бывает очень тихо. В июле, когда солнце заливает своими беспощадными лучами пути и дороги, когда воздух вдали трепещет от жары, или зимой, когда снег одевает землю бесконечной пеленой, — наступает одиночество, которое сковывает волю. Более цветущие времена года, особенно осень со сбором винограда, вносят в жизнь свежую, живительную струю. Весной молодая зелень листвы набрасывает ярко-зеленый, испещренный солнечными пятнами ковер на лесные поляны, веселая перекличка птиц заставляет сердце биться сильнее, поднимает в душе бодрость. Даль тоже не кажется больше такой пугающей. Она манит войти под ее сень, если нельзя в действительности, то хотя бы в мыслях или мечтах. Окруженное живописной природой, блещет красотой поместье и его дворец, спокойный, могучий, непоколебимый и все же радующий пропорциями своих окон и карнизов. Всем своим обликом он создает особое настроение у впечатлительных душ. А у Гайдна была именно такая душа, открытая для всего, что его окружало, даже если в этом княжестве он был только «службой», вынужденным изо дня в день выполнять желания своего господина.

Вице-капельмейстер

Приказ о назначении Гайдна, составленный в Вене 1 мая 1761 года, гласит:

Договор и правила поведения вице-капельмейстера.

С означенных ниже дня и года, Йозеф Гайдн, родившийся в Рорау, Австрия, принят и зачислен на службу к его светлости, князю Священной Римской империи, Паулю Антону Эстергази, правителю Галан-ты и пр. и пр. в качестве вице-капельмейстера на нижеследующих условиях:

1. Светлейшему княжескому дому в Эйзенштадте много лет подряд преданно и верно служил капел-мейстер по имени Грегориус Вернер; однако ныне, в виду его преклонных лет и часто возникающего по этой причине нездоровья, он не в состоянии ис-правно нести свои обязанности, а посему, сохраняя за Грегориусом Вернером, из уважения к его долголет-ним заслугам, должность главного капелмейстера, дается ему в помощь, в качестве вице-капельмейстера, Йозеф Гайдн, который будет исполнять обязанности вице-капельмейстера музыкальной капеллы. Он оста-ется в полном подчинении у главного капелмейстера и в зависимости от него. Во всех других случаях, однако, когда надо готовить музыку и все, что отно-сится к музыке, ответственность, в целом и в частно-сти, возлагается на него, вице-капельмейстера.

2. Йозеф Гайдн рассматривается как чиновник двора и должен соответственно этому получать со-держание. А посему его светлость питает к нему ми-лостивейшее доверие и надеется, что он, как подобает дорожащему своей честью чиновнику княжеского дво-ра, будет вести себя пристойно и обращаться с под-чиненными ему музыкантами не грубо, а сумеет про-являть к ним снисходительность и вежливость; что он будет скромным и честным; а главное, когда ис-полняется музыка в присутствии высоких господ, он, Йозеф Гайдн, а также все его подчиненные должны быть одеты по форме, и не только он, вице-капель-мейстер, но и все лица, от него зависящие, обязаны являться опрятно одетыми, согласно данной ему инст-

рукции, в белых чулках и белом белье, с напудренными париками, либо с косичками, либо с кошельками, но чтобы непременно выглядели одинаково.

3. Для этого ему, вице-капельмейстеру, отдаются в подчинение остальные музыканты; следовательно, он должен вести себя образцово, дабы подчиненные брали себе в пример его хорошие качества: для этого он, Йозеф Гайдн, должен избегать всяческой фамильярности, не есть и не пить с ними и вообще не водить с ними компанию, дабы не потерять таким образом надлежащего к себе уважения, а поддерживать его, ибо так он легче добьется необходимого послушания и не будет досаждать своим господам всяческими недоразумениями и несогласиями, какие могут вследствие этого возникнуть.

4. По первому приказанию его светлости, великого князя, он, вице-капельмейстер, обязуется сочинять любую музыку, какую пожелает его светлость, никому не показывать новых композиций, а тем более не разрешать никому их списывать, а хранить их единственно для его светлости и без ведома и милостливого разрешения его ни для кого ничего не сочинять.

5. Он, Йозеф Гайдн, обязан ежедневно (будь то в Вене или в любом из княжеских поместий) до и после обеда появляться в передней и докладывать о себе на случай, ежели его светлость соизволит отдать распоряжение об исполнении или сочинении музыки. Дождаться, а получив приказ, довести его до сведения остальных музыкантов, и не только самому являться точно в назначенный срок, но и других строго о том предупреждать, а если кто опоздает или вовсе не явится, специально за то взыскивать.

6. Если все же среди музыкантов, вопреки ожиданиям, возникнут несогласия, споры и жалобы, он, вице-капельмейстер, должен, в зависимости от обстоя-

тельств, улаживать их самостоятельно, а не досаж-
дать господину всякими пустяками и мелкими дрыз-
гами. Буде, однако же, произойдет нечто более важ-
ное, с чем сам Йозеф Гайдн не в силах справиться,
он должен покорнейше доложить о том его свет-
лости.

7. Он, вице-капельмейстер, обязан со всем усер-
дием заботиться о сохранности музыкального инвен-
таря и инструментов, внимательно следить за тем,
чтобы они не подвергались порче и не пришли в
негодность из-за невнимания или небрежности, ибо
он за таковые отвечать должен.

8. На него, Йозефа Гайдна, возлагается обязан-
ность заниматься с певцами, не давая им забыть
здесь, вдали от города, того, чему они с таким тру-
дом и большими затратами учились в Вене у знаме-
нитых мастеров; поскольку он, вице-капельмейстер,
искусен в игре на разных инструментах, он должен,
ежели потребует, использовать эти знания.

9. Ему, вице-капельмейстеру, будет вручена копия
данного договора и памятка о правилах поведения
для подчиненных ему музыкантов, дабы он, согласно
данным ему предписаниям, мог требовать от них ис-
полнения возложенных на них обязанностей.

10. Впрочем, вряд ли является необходимым пере-
числять на бумаге его обязанности, поскольку его
светлость и без того милостивейше надеется, что он,
Йозеф Гайдн, во всех случаях будет по собственному
побуждению не только выполнять все вышеперечис-
ленные обязанности, но и ко всем прочим приказа-
ниям, которые он будет получать от своего светлей-
шего господина в будущем по разным поводам, отне-
сется внимательнейшим образом; что вверенную ему
капеллу он поднимет на такую высоту и будет содер-
жать ее в таком порядке, что заслужит себе этим
почет и уважение и окажется достойным дальнейших

княжеских милостей, что всецело зависит от его мастерства и усердия.

11. Пребывая в такой уверенности, светлейший господин жалует ему, вице-капельмейстеру, ежегодное содержание в 400 рейнских гульденов, которые он будет получать поквартально в главном казначействе.

12. Сверх того, ему, Йозефу Гайдну, положено за господский счет получать кошт с офицерского стола либо полгульдена в день столовых денег.

13. Настоящий договор заключается с ним, вице-капельмейстером, 1 мая 1761 года, сроком не менее как на три года. Буде он, Йозеф Гайдн, по истечении этого трехлетнего срока, пожелает продлить свое счастье и дальше, он обязуется о таковом своем намерении сообщить своему господину за полгода вперед, то есть к началу второго полугодия третьего года.

14. Равно и светлейший князь обещает не только держать его, Йозефа Гайдна, у себя на службе эти три года, но, более того, ежели он оправдает возлагаемые на него ожидания, он может питать надежду на получение должности главного капельмейстера; в противном случае его светлость считает себя вправе уволить его, не дожидаясь истечения срока договора.

В удостоверение сего составлены два идентичных экземпляра, которые вручены обеим сторонам.

Составлено в Вене 1 мая 1761 года

Ad Mandatum Celcissimi Principis ¹

Иоганн Штифтль
Секретарь

Из этого документа явствует, что Гайдн обязался не только сочинять музыку, но и отвечать за дисциплину всех членов капеллы. Принимая во внима-

¹ По поручению светлейшего господина (лат.).

ние темперамент музыкантского племени, надо полагать, что на долю Гайдна выпадало немало неприятных минут; но он, к счастью, обладал способностью улаживать все трения добром. Его веселый нрав не раз, наверно, обламывал острые шипы жизни. Тонкое чувство такта молодой капельмейстер проявлял, разумеется, и по отношению к Грегору Вернеру, которому он одновременно был и подчинен и приравнен в правах. Это — самый щекотливый пункт документа, ибо из него уже становится ясно, что вся ответственность за художественную сторону дела легла на плечи младшего.

Он не только оправдал возлагавшиеся на него надежды, но до конца жизни далеко превзошел их. Итак, князь был доволен им, но и он был своим князем доволен, что и недвусмысленно выразил в своей автобиографии: «...вот где мне хотелось бы жить и умереть». Эти слова относились к Эстергазу...

Приступая к описанию нового периода жизни Гайдна, должно сказать кое-что о его служебном положении, хотя бы из чувства справедливости по отношению к его работодателю, которому слишком легко приписывали «княжеские капризы». Были, конечно, и капризы, но как раз те князья из рода Эстергази, при которых служил Гайдн, были намного выше этого: это были, действительно, крупные меценаты искусства и науки. В «подчиненном», служебном положении Гайдна не было ничего унижительного. Прежде всего, таков был обычай того времени, к тому же Гайдн вырос в такого крупного мастера и обладал столь выдающимся умом, что уже этим заслужил уважение со стороны своего князя. Он был у князя Эстергази «властелином музыки», хотя и оставался его слугой. Более того, несмотря на свое зависимое положение, он прославился на весь мир.

Гайдн взял на себя тяжелую обязанность. Он должен был содержать в порядке всю капеллу, людей, инструменты и нотный архив, далее — следить за постоянными упражнениями членов капеллы, прежде всего певцов и певиц. Он должен был дважды в день справляться о «музыкальных» желаниях своего господина и выполнять их. Тут у него тройная задача: сочинять музыку (для этого у него в голове всегда должны быть наготове подходящие идеи), расписывать музыку на партии и, наконец, — руководить репетициями и исполнением. Поскольку ансамбль был невелик, партии, большей частью, были простые, так что переписывать их не составляло большого труда. С точки зрения культурно-исторической знаменательно распоряжение под пунктом 4, согласно которому все сочинения принадлежат исключительно князю; значит, Гайдну не разрешалось передавать их другим капеллам. Так было принято в те времена, — меценаты хотели иметь право собственности на произведения, которые можно было услышать только у них. В XX веке такой факт рассматривается как посягательство на личную свободу композитора. Но этот закон обходили с помощью подкупленных переписчиков, так что творения Гайдна распространились в Европе еще за два года до его поездок в Англию. Вначале их переписывали от руки, позднее, с 1764 года, путем гравирования нот. Из сочинений Гайдна изрядные барыши извлекали издатели, но сам он, в виду отсутствия в его время соответствующих законов, не получил от них ни гроша.

Следовательно, это требование никак не ущемляло художника, так же как ношение ливреи княжеского дома отнюдь не считалось зазорным.

Остается еще отсутствие «свободы творчества». Гайдну приходилось сочинять по заказу, а не по собственному разумению. В XVIII веке в этом не было

ничего необыкновенного, ибо почти вся музыка того времени писалась по заказу. Оперы для императорского двора, серенады, праздничная музыка, симфонии, камерные сочинения, церковная музыка — все это заказывалось или изготовлялось в связи с определенными поводами. То было время, когда капельмейстер и композитор объединялись в одном лице: господа желали слушать музыку собственного, находившегося у них на службе «директора музыки», хотя с удовольствием слушали и произведения других композиторов. Кроме того, такой заказ имел неоспоримое преимущество: произведение непременно исполнялось.

Это открывает перед нами и хорошие стороны положения Гайдна. Правда, он всецело зависел от князя и его повелений, но зато был свободен от каких-бы то ни было житейских забот. Их убирал с его пути, как и у всех своих служащих, хозяин — князь. Да и не только в этом дело: как показывает долгий период службы Гайдна, все князья Эстергази: Пауль Антон, Миклош I Великолепный, Антон и Миклош II — вели себя по отношению к Гайдну весьма великодушно. Не говоря о том, что ему постоянно повышался оклад, он получал и другие доказательства высочайшего к нему благоволения, убеждавшие его в том, что, несмотря на обращение к нему только в третьем лице, его высоко ценили как творческую личность. Далее, для искусства Гайдна было неоценимо то обстоятельство, что он, так сказать, владел собственным оркестром и мог репетировать и заниматься опытами, сколько угодно. Какому композитору XX века представляется подобная возможность постоянного музыкального контроля? Вдобавок ему не было надобности ни оплачивать оркестрантов, ни вообще о них заботиться, они просто всегда были к его услугам, и их дело было — играть.

Эти благоприятные условия вознаграждали молодого вице-капельмейстера за одиночество, окружавшее его у Эстергази, особенно первые десять лет. Вначале ему редко удавалось выезжать из Эйзенштадта, но позднее, благодаря тому, что князь Миклош I зимой жил в Вене, композитор завязал тесные связи с музыкальной общественностью столицы. К сожалению, князь прерывал свое пребывание в Вене и возвращался в Эстергаз гораздо раньше, чем того хотелось бы его капельмейстеру. Духовная связь с миром существовала, хотя она не была непрерывной, да и само окружение, в котором жил Гайдн, было содержательным и разнообразным. То приезжали в гости знатные вельможи, то какая-нибудь свадьба или другое торжественное событие давали повод сочинять новую музыку. Гайдн широко использовал эти события, а также свою повседневную работу, чтобы творить, о чем свидетельствует поток относящихся к этому периоду произведений. С растущей энергией стремился он к вершинам мастерства. Не было в этом движении «стремнин», все протекало органично, в логическом развитии, но при таком богатстве фантазии, что не перестаешь ему изумляться. Такова главная примета музыки Гайдна: обилие мыслей, о котором по праву следовало бы говорить гораздо чаще, чем мы это делаем. Наряду с этим идет естественно-медлительное, спокойное развитие, которое можно сравнить со здоровым, не нарушаемым никакими искривлениями роста; отсюда и выросла сильная и своеобразная индивидуальность. В этом смысле Гайдн должен служить примером для композиторов нашего времени; но мы для своего оправдания можем с полным основанием сослаться на наши совершенно иные жизненные условия.

О том, что служебные обязанности помешали Гайдну (первому из австрийских композиторов

XVIII века) посетить Италию, тоже говорилось уже неоднократно. Росту его это не повредило: он развивался, так сказать, самостоятельно, на той музыке, с которой ему довелось познакомиться. Мог ли он таким путешествием обогатить свое оперное искусство? Трудно сказать. Гайдн был настолько в плену абсолютной музыки, что навряд ли можно высказывать такое мнение. Перед его творениями бледнеют предположения, ибо уже в первые годы своего пребывания в Эйзенштадте он подарил нам сочинения весьма значительные.

Симфонии «Часы дня»

Из оркестровых сочинений тех лет выделяются три симфонии (GA—6—8), из которых каждая изображает определенное время дня: утро, полдень и вечер. Их можно расценивать как программную музыку, и все же это не так, настолько суверенно распоряжается их создатель своими мыслями. Эти симфонии уходят корнями в модный стиль барокко, для мастеров которого времена года, добродетели, искусства, наука — все это должно было символически или аллегорически служить к услаждению чувств. Стихи, театральные пьесы, картины, изделия прикладного искусства, а также музыка удовлетворяли стремление к прекрасному. Что послужило поводом для создания Гайдном симфонии о часах дня, нам неизвестно; во всяком случае, Гайдн хорошо справился со своей задачей. Он уже сочинял для Курц-Бернардона программную музыку, и теперь, когда в его распоряжении был целый оркестр, идеи непрерывно рождались у него в голове. Утреннюю зарю, восход солнца, ликующую песню жаворонка он рисует в пасторальной трехдольной мелодии, напевность и торжествующая радость переполняют первые три

части; в финале человек бодро приступает к своему дневному труду. Полдень знаменует зенит жизни: серьезный, обремененный жизненными проблемами, и все же исполненный спокойной ясности, герой симфонии стойко выполняет свой жизненный долг. По характеру этой симфонии (G A—7, «Полдень») видно, что Гайдн мыслил создать в ней не только чисто программную музыку: он расширяет задачу, ставя на первое место человека с его духовным миром; это поднимает его образную систему на более высокий уровень.

В отличие от первых двух, третья симфония этого цикла вновь обращена к чисто музыкальному началу, а финал ее, изображающий грозу (отсюда симфония и получила свое название «Tempesta»), — это чистая радость живописания. С точки зрения оркестровой техники, эти симфонии представляют собой концертные сочинения с солирующими инструментами (скрипка, фагот, виолончель). Гайдн это сделал для музыкантов оркестра Эстергази: скрипача Луиджи Томазини, для которого несколько лет спустя он сочинил струнные квартеты ор. 9 и скрипичные концерты; кроме того, для фэготистов Хинтербергера и Швенда, а также виолончелиста Йозефа Вейгля. Формы еще очень скромны, техника разработки не сложна, но выразительность и мелодика впечатляют с необыкновенной силой. Это относится не только к симфониям, но ко всем его произведениям. Одновременно с симфониями появились шесть военных пьес для княжеского духового оркестра (среди них одна, где использован хорал св. Антония, на который Брамс впоследствии написал свои симфонические вариации), несколько струнных трио, концерт для валторны, арию.

Между тем 18 марта 1762 года скончался князь Пауль Антон, а 17 мая совершился торжественный

въезд в Эйзенштадт князя Миклоша Великолепного.

Княжеское семейство еще не успело оплакать смерть матери князя Пауля, Марии Октавии; она скончалась 24 апреля 1762 года. Вместе с Пьетро Метастазियो и семейством Мартинец она жила в старом Михаэлерхаузе, на чердаке которого Гайдн в свое время снимал свою первую собственную комнату. Траурные церемонии и последовавшие за ними празднества в честь нового господина, надо полагать, заставили обоих капельмейстеров немало потрудиться. Гайдн сочинил для итальянских певцов, которые с 12 мая находились в Эйзенштадте, четыре маленькие оперы (оперетты): «Маркиза Несполо», «Вдова», «Доктор» и «Сганарель». От всей этой музыки сохранились только мелкие отрывки из «Маркизы Несполо». Но мы не ошибемся, предположив, что она состояла из легких, насыщенных мелодиями кусков, веселящий ритм которых обострял занимательность итальянской *commedia dell'arte*.

Князь Миклош I был поклонником искусств, особенно музыки. Вскоре после того, как он взял в свои руки бразды правления, он обновил и пополнил свою капеллу. Господствовавшие в ней порядки были в целом сохранены, однако появился вкус к праздничной, пышной жизни. Новый князь был одним из крупнейших меценатов своего времени. Он сумел наилучшим образом использовать свое баснословное богатство.

«Ацис и Галатея»

Вскоре «обновленному» оркестру представилась возможность способствовать украшению из ряда вон выходящего торжества. 10 января 1763 года старший сын князя, Антон, женился на графине Марии Терезе

зии Эрдеди. Свадьбу отпраздновали в Эйзенштадте с величайшей пышностью, и Гайдну поручили написать по этому случаю пастораль «Ацис и Галатея».

Сюжет ее построен по «Метаморфозам» Овидия, по мифу о нимфе Галатее, в которую влюблен Ацис, сын Фавна. Циклоп Полифем тоже любит Галатею и поражает Ациса обломком скалы. Пролитшуюся при этом кровь Галатея превращает в начало родника. Однако, чтобы не слишком напугать новобрачную чету столь трагическим исходом, появляется, как *Deus ex machina* Фетида, и Ацис, возвращенный к жизни, поет на сцене в заключительном хоре. При этом он носит атрибуты своего нового естества — родника.

Гайдн положил этот текст на музыку в стиле итальянской оперы *seria*. Речитатив *secco* (речитатив без сопровождения оркестра, поддерживаемый только басовыми нотами и аккордами клавесина) и арии *da capo*, пьесы для пения трехчастной формы, третья часть которой либо повторяет точно первую, либо возвращается к начальной мелодике. Начинается опера с трехчастной увертюры; между нею и последующим нет никакой мелодической связи. То была праздничная музыка, отвечавшая требованиям эпохи и высшего общества: легкая, блестящая, с простыми мелодиями «в итальянском вкусе». Но как же неодинаково подходили к своей задаче разные гениальные композиторы: за год до этого в Вене состоялась премьера оперы Глюка «Орфей и Эвридика». После многих опер единообразной итальянской формы, Глюк сознательно обращается здесь к «простому оперному стилю», и это первый шаг на его реформаторском пути. Он отходит от «светского театрального искусства» — а в это время Гайдн только-только вырастает в это искусство. Он еще должен в нем закрепиться,

а Глюк уже из него вырос. Это противопоставление следует рассматривать только как противопоставление во времени, а не по художественным достоинствам произведений, оно должно показать нам, как подчас самые разнообразные явления сходятся почти вплотную в одной точке.

К тем же торжествам Гайдн приурочил и другое свое сочинение — хор «Да здравствуют прославленные супруги!»; возможно, что симфония (GA—13) была предназначена для этого же случая. В ней мы находим более богатую инструментовку, чем в предыдущих симфониях (1 флейта, 2 гобоя, 4 валторны, литавры) ее тематику и ритм отличает праздничное настроение. В финале дается типичная излюбленная тематическая фигура, которая встречается и в финале симфонии Моцарта «Юпитер».



Эта тема, как и многое другое в произведениях Гайдна, доказывает его связь с искусством венской школы. Adagio великолепно благодаря виолончельному соло; чувствуется, что музыка приурочена к празднику: в таких случаях надо дать и музыкантам возможность блеснуть сольным выступлением в Adagio и трио (флейта), а также в ансамбле — веселыми, бодрящими ритмами, которые преобладают в начале симфонии.

Дайте лишь повод, и появится произведение искусства. Как все изменилось уже на протяжении следующего поколения! Например, Бетховен: часто ли он пишет сочинения, приуроченные к датам или праздникам? Гений увлекает его, заставляет забывать

время и место — его «*Missa solennis*» опоздала на два года! — но Гайдн обязан был всегда успевать к сроку. И Моцарт еще томился под бременем таких же обязательств. Но речь идет лишь о разных внешних поводах, вызвавших к жизни то или иное произведение искусства, и это почти не отразилось на достоинствах искусства, особенно у Гайдна. Вот почему нельзя только на основании внешних привходящих обстоятельств выносить какие-либо суждения. Гений может создать шедевр, даже если он его сочинял по заказу. Разумеется, вдохновение не всегда подчиняется повелению и нельзя отрицать абсолютного главенства творческого начала, но, может быть, художники последующих столетий разучились повиноваться, может быть, перевелись заказчики, знающие толк в искусстве? Что такое конкурсы, устраиваемые во всех областях литературы и музыки, как ни приглашение сочинять! И здесь есть свои правила, свои сроки, свое вознаграждение в виде дипломов и денежных премий. Только они происходят не столь часто, как случались заказы на «музыку» в XVIII веке, и не предоставляют художникам должностей, которые бы обеспечивали им безбедное существование. Если извлечь из прошлого факты, уже ставшие историческими, и попытаться перенести их в настоящее, то на ту и на другую эпоху прольется яркий свет и многое, что раньше казалось светлым, станет темным, и наоборот.

Из произведений, написанных Гайдном по долгу службы в 1761—1765 годы, сохранились, кроме того, симфонии от GA—32, среди них № 22 — симфония Es-dur, под названием «Философ», многие концерты, кассации, камерные сочинения и танцы. По случаю возвращения князя из Франкфурта, где он присутствовал на коронации Иосифа II императором Германии, была написана маленькая *Te Deum* и соответст-

вующая случаю кантата «Al tuo arrivo felice» («К твоему счастливому возвращению»). Клавирные сонаты GA—5—9, дивертисмент в тональности d-moll и каприччио «Восемь мясников» — вот немногие написанные в тот период пьесы для клавира.

«Восемь мясников»

В этом каприччио использована широко распространенная во всей Австрии, Северной и Восточной Богемии народная мелодия:



Текст этой песенки таков:

А всего их восемь надо,
Чтоб зарезать кабана.
Двое тут, они и вяжут,
Двое там, они и режут,
А всего их восемь надо,
Чтоб зарезать кабана.

Из этой веселой песенки Гайдн создает столь же веселую пьесу. В вариациях он не избегает и минорных тональностей, пассажи и арпеджио придают бойкость теме, выплывающей то в правой, то в левой руке. До заключительных стретт в конце периода Гайдн держит в напряжении внимание исполнителя, которому не приходится скучать. Каприччио «Восемь мясников» относится к лучшим произведениям раннего Гайдна, оно раскрывает его веселый нрав и тесную связь его искусства с народными истоками.

Из концертов достоин упоминания двойной концерт для скрипки и клавесина; он был предположительно написан еще до 1766 года. Несмотря на то, что этот концерт не слишком велик по форме и не слишком глубок по содержанию, его, как образец

гайдновского двойного концерта, нельзя обойти молчанием. В равномерном чередовании соло и аккомпанемента сказывается веяние эпохи, но тут его создатель, который ввел сольные партии для нескольких инструментов оркестра уже в свои симфонии, лишь сделал логический шаг вперед — в чисто концертную область. Но он же развивал дальше эту форму; его музыкальный гений пошел иными путями.

Большая органная месса

Убедительным свидетельством этого служит возникшая в 1766 году «Missa in honorem Beatissimae Virginis Mariae», так называемая Большая месса Es-dur («Месса в честь пречистой девы Марии»). Между этой мессой и первой, сочиненной в 1750 году, были еще две, не дошедшие до нас, но, конечно, менее значительные. Однако новое произведение как своей многочастной формой, так и более богатой инструментовкой отражает новые веяния. К струнным и обычным двум трубам с литаврами добавлены еще две валторны, а также концертный орган. Но церковная музыка Гайдна достигла более высокого уровня в отношении не только внешней формы, но и внутреннего содержания. Ибо даже там, где он в своей мелодике отдает дань неаполитанскому стилю, в «Et incarnatus» поражает глубокая проникновенность музыки. Надо только спеть это место как следует, выделяя основную линию, и тогда исчезнет все пусто-звонство колоратуры, останется только красота мелодии, как она была задумана — в сопровождении впечатляющей хроматики Crucifixus:



Другие сольные партии, а также дуэты, например в *Gratias*, тоже выдержаны в поистине благочестивом духе, в молитвенном настроении. Полифония в фугах *Gloria* и *Credo* прозрачна, ясна и при этом полна благородного чувства. Точно такое же сдержанное торжественное волнение мы ощущаем в органных соло, особенно в *Benedictus*. Важно лишь одно — не ускорять излишне темпа. Это относится прежде всего к фуге *Donna* в *Agnus*. Пусть эта тема вас не озадачивает, как это случается порой с некоторыми исследователями, пишущими о гайдновской церковной музыке. Ее четкая линия:



с подвижными восьмыми в виде ритмического фона не так уж радостна. Она скорее походит на умоляющий призыв пламенно верующих людей. За свойственной стилю рококо легковесностью, которую большей частью приписывают гайдновской музыке, никогда не следует забывать глубокого Гайдна, каким он предстает в своей культовой музыке, и отчасти в светской, в таких произведениях, как клавирная соната *Es-dur* (GA—45, UE¹—30). Ее тема в параллельных терциях, за которыми следует знакомый нам по *Kyrie* и *Sanctus* из Большой мессы поток синкоп, отмечена столь подчеркнуто возвышенным характером, что едва ли уместно здесь говорить о «легкой музыке». Даже блестящий поток пассажей в заключительной части хранит в себе, при всей стремительности, некоторый налет грусти, особенно перед репризой.

¹ UE (Universal Edition) — музыкальная издательская фирма в Австрии. — *Прим. ред.*

Это яркое воплощение духа времени, радостное раскрытие собственной личности, блеск и глубина музыки Гайдна привлекли к нему внимание. Имя Гайдна постепенно делалось известным за пределами Австрии.

В январе 1764 года издатель де ла Шевардьер выпустил в Париже шесть струнных квартетов Гайдна в гравировке. Спустя еще два месяца у Венье, тоже в Париже, была опубликована симфония C-dur (GA—2), еще через год имя Гайдна впервые упоминается в английских газетах, в каталогах же Лейпцигской издательской фирмы Брейткопф оно было помещено уже в 1763 году.

В 1776 году о нем впервые заговорила немецкая музыкальная газета «Еженедельные известия и замечания, касающиеся музыки» (издание Иоганна Адама Филлера).

«Господин Йозеф Гайдн, австриец, капельмейстер князя Эстергази, сочинитель симфоний и т. д. и т. п.»

Через две недели после этой заметки в газете «Винеришес Диариум» № 84 от 18 октября была напечатана хвалебная статья о Гайдне. В научном приложении («Ученые известия, XXVI выпуск»), в анонимной статье, озаглавленной «О венском вкусе в музыке», мы читаем о Гайдне следующее:

«Господин Йозеф Гайдн — любимец нации; его мягкий характер запечатлен в каждом его сочинении. Его композициям присущи красота, стройность, чистота, тонкая и благородная простота, которую слушатель ощущает прежде, чем его об этом предупредили. Его кассации, квартеты и трио чистотой письма напоминают прозрачные воды озера, порою колеблемые дуновением южного ветра, но не покидающие родных берегов. Он первый применил монодический склад, и

нельзя отказать его голосоведению в приятности. В симфониях он столь же мужественен и силен, как и изобретателен. В кантатах — очарователен, вкрадчив, увлекателен; в менуэтах — естественен, шутив, пленителен. Короче, Гайдн в музыке то же самое, что Геллерт в поэзии».

Со сравнением мы можем не согласиться, но в остальном характеристика совершенно убедительна. Эти слова доказывают, что музыка Гайдна стала понятна слушателю, ибо она была связана со своим временем. Слушатели его тогда и не подозревали, что этот гений повлечет их новыми путями, правда, мягкой рукой, но с неодолимой силой.

Проект каталога

Рост славы Гайдна объясняется не только высокими достоинствами его творений, но и продуктивностью его гения. До 1766 года появилось уже 30 симфоний, многие кассации, дивертисменты, камерные сочинения, струнные квартеты, четыре мессы, мелкие церковные пьесы и прочие. Молодой композитор был трудолюбив. Тем более непонятно, за что Гайдн в 1765 году получил от князя выговор. Навряд ли удастся когда-нибудь выяснить подробности этого случая, возможно, что заказанные трио для баритона не были представлены в срок. Гайдн исправил свою оплошность, и уже 4 января 1766 года, чуть ли не в первом письме, отправленном из нового дворца Эстергаз, князь выразил своему вице-капельмейстеру полное удовлетворение тремя новыми пьесами для баритона.

С этой поры Гайдн начал составлять каталог своих сочинений, получивший название «Проект каталога». Он, может быть, затеял это дело в ответ на

упреки своего господина, чтобы сделать наглядными плоды своего труда, а может быть, он уже сам почувствовал значительность своего творчества. В изучении творчества Гайдна этот каталог оказывает нам существенную и незаменимую помощь с тех самых пор, как он в 1941 году был издан Йенсом Петером Ларсеном, который объединил его с двумя другими каталогами (каталог Ки и список произведений, сделанный в 1805 году Эльслером и коротко названный «Гайдновский указатель»).

Сочинения для баритона

Один из разделов этого каталога содержит список произведений, написанных исключительно для любимого инструмента князя Миклоша I: пьес для баритона.

По своему характеру и строению баритон представляет собой струнный басовый инструмент, дополняющий виолу да мур, размером с виолу да гамба (виолончель), с шестью-семью натянутыми струнами. Под ними, как у виолы, находятся стальные струны (обычно их 10—15), которые при игре резонируют. Большим пальцем одной руки на них можно играть *pizzicato* (пощипывая струны). Одновременно со звуками, произведенными смычком, это создавало впечатление аккомпанеента на арфе; разумеется, играть на баритоне было не легко.

Наиболее употребительная настройка для баритона: D, G, c, e, a, d¹.

Для этого инструмента, на котором играл сам князь, Гайдн сочинил, начиная с 1765 года, когда, как полагают, появились его первые пьесы для баритона, и до 1775 года, не менее 126 трио, не считая концертов, дивертисментов и дуэтов.

В общем количестве всех написанных Гайдном сочинений эта группа занимает сравнительно большое место: воплощенные в звук стремления страстно любившего музыку князя. Представьте себе роскошный покой, со стенами, затянутыми шелком, драгоценной мебелью и венецианскими зеркалами, отражающими блеск множества свечей. Собралось небольшое общество; шуршит шелк, мелькают дорогие кружева. Исполняется музыка. Звучит трехголосная пьеса: альт, виолончель и с ними — чарующе певучий баритон. Благозвучные, с прозрачным голосоведением, нежные и выразительные линии трех инструментов ткут музыкальное кружево, по тонкости рисунка напоминающее шелковую паутину княжеских манжет или воротника.

Вновь и вновь князь требует сочинений для своего любимого инструмента. Гайдн всегда должен был готов поставлять их. И он в силах это исполнить, его фантазия неистощима как в изобретении мелодий, так и в их разработке и в разнообразии форм. Право, непостижимо, сколько красоты содержат эти небольшие произведения. Уже одно голосоведение, инструментальное трехголосие и гениальное использование тембровых контрастов заставляют слушателей изумляться без конца. Другой композитор уже давно исписался бы, имея дело постоянно с одним и тем же составом инструментов, и такая задача давно бы ему наскучила. Для Гайдна же это — лишь игра гения, создающего одновременно и другие, более крупные формы.

Правда, трехчастная форма и стиль письма носят здесь несложный характер, ведь иначе князь и не заказывал бы эту музыку как музыку для «светского времяпровождения», но каждая из этих пьес — маленький шедевр, каким дано наслаждаться только вдумчивым и тонким знатокам. Но кто из нас, ны-

нешних людей, обладает достаточным терпением и спокойствием, чтобы вникнуть в скромное изящество такого трехголосного построения!

И снова разверзается пропасть между временем минувшим и нынешним...

Довод, будто после Гайдна прибавилось много новой музыки, которая вытесняет старую, ничего не стоит: мы и новую музыку не исполняем вовсе, потому что большинству наших современников и на нее не хватает ни времени, ни спокойствия, ни умения. Тут может помочь только одно: необходимость уважительно отнестись к подобного рода сокровищам и, если они только доступны, заставить их звучать вновь, для того чтобы оздоровить кое-какую музыку наших дней, больную и искаленную.

Таким вот сознательным отношением к красоте князь Миклош обладал в большой степени, к тому же у него были и средства, позволявшие ему следовать своим склонностям. Он не только способствовал созданию произведений искусства, но и окружал их сказочной роскошью, в уединении и удалившись от света у южного края Нейзидлерского озера.

Дворец Эстергаз

В 1764 году, перед поездкой во Франкфурт на торжества, связанные с коронацией Иосифа II, князь посетил Париж и Версаль. Версальский дворец произвел на него неизгладимое впечатление. И вот он решил построить себе такой же. Для этого он выбрал самое неприятное место из всех своих обширных владений. Южнее Нейзидлерского озера, у деревни Сюттер, стоял одинокий охотничий домик. На этом месте в течение двух лет был воздвигнут один из великолепнейших дворцов в стиле позднего барокко. В глу-

бине двора, огороженного от улицы красивой решёткой кованого чугуна, высоко вздымается центральное здание. Наружная лестница ведет к выступающему вперед балкону первого этажа. Изящные купидоны поддерживают фонари, верх балкона увенчан вазами. Справа и слева два крыла дворца в величавом спокойствии окаймляют двор, к ним примыкают низкие постройки, доводя оба полукружия до узорчатых ворот. За дворцом раскинулся огромный роскошный парк. Садовое искусство в стиле барокко, будто по волшебству, создало в этой пустыне райский уголок с фонтанами, храмами, китайскими пагодами, эрмитажами, розариями и лабиринтом аллей. Чтобы гости в нем не заблудились, каждому преподносился веер с нарисованным на нем планом. В начале парка, направо, было расположено жилье княжеских музыкантов.

Хотя обитатели дворца въехали в него уже в 1766 году, понадобилось еще почти два десятилетия, чтобы полностью достроить его и завершить его внутреннее убранство. Среди многих зданий, окружавших дворец, находилось и специальное здание оперы на 400 мест и театр марионеток. В 1784 году в Прессбурге появилось «Описание дворца великого князя Эстергази в Венгерском королевстве», и одно место из этого путеводителя, описывающего покои дворца, отчасти воскрешает перед мысленным взором потомков царившую там роскошь. От всего этого великолепия сейчас ничего не сохранилось: сгинула вся роскошь, парк в запустении, некогда столь блестящая, полная искусства жизнь угасла.

В описании под номерами перечисляются отдельные комнаты дворца, и на стр. 20 оно начинается с №№ 27—28:

«Два кабинета, которые занимает князь. Один из них отделан японскими панно из

чёрного лака с золотыми цветами и пейзажами; таких панно всего десять, и за каждое было заплачено по тысяче гульденов. Кресла и кушетки обиты золотой парчой. Обстановку дополняют несколько очень дорогих трюмо, множество фарфоровых ваз разной расцветки, некоторые очень большого размера, бронзовые позолоченные каминные часы, в которых игра на флейте заменяет бой, всевозможные китайские пагоды из фарфора на постаментах; в четырех углах на драгоценных подставках по огромной китайской вазе и большое количество маленьких, тоже из фарфора.

Второй кабинет весь отделан белым, но оживляется и другими тонами, богато украшен золотом; в нем стоят позолоченные бронзовые часы, с канарейкой наверху; когда бьют часы, она покачивается и по своему насвистывает несколько приятных мелодий; кресло, которое, когда в него садятся, издает звук флейты; два редкостной красоты стола, один мозаичной работы, другой из розового мрамора. Кресла и диваны здесь тоже обиты золотой парчой и богато инкрустированы золотом. Канделябры и жирандоли, как и в первом кабинете, изготовлены из горного хрусталя, с роскошным гранением; в четырех углах, на богато инкрустированных ларях, большие вазы из японского фарфора.

№ 29. Княжеская спальня. Она, как и второй кабинет, отделана белыми панелями с золотом. Кровать из небесно-голубого дамаска, как и балдахин, к которому прикреплены четыре пучка французского рейграса, богато затканы золотом. Над кроватью висят фарфоровые часы; на столике — другие часы, бронзовые, украшенные золотым распятием и сердцем, выточенным из восточной жемчужины. Еще стоят здесь две вазы японского фарфора, две из каменного дерева, несравненной красоты часы в виде пирамиды, мозаичный стол изящной работы, а на нем

умывальный таз и кувшин из горного хрусталя, оправленные в массивное золото; индийский ларь и такой же стол, различных размеров трюмо; изящные маленькие каминные часы из золоченной бронзы и две великолепные статуи всадников из того же металла. Диваны и кресла не уступают по роскоши кровати».

Гайдн наполнял музыкой эту жизнь, полную великолепия и богатства: собственной и чужой, как того желал его господин или какую он, капельмейстер, предлагал князю по своему выбору. Можно легко себе представить, что для мелодий, полных философской мысли, здесь места не было; так же ясно, что здесь были в то время уместны только веселые, ликующие звуки. Высокий пафос итальянской оперы уже надоел, от него отказались и даже подвергли осмеянию.

Масленицу 1767 года праздновали, наверно, уже в Эстергазе. К ней приурочил Гайдн свое первое драматическое произведение «*La canterina*» («Певица»).

«Певица»

Не боги, не герои, не мифологические персонажи двигаются по сцене, а обычные люди: певица и два ее поклонника; более того: они смеются над серьезным современным искусством, издеваются над ним. Князь Миклош любил комическую оперу и, конечно, порадовался первому драматическому произведению своего капельмейстера. «Певица» — это интермеццо с очень простой фабулой, которое, возможно, исполнялось в антрактах между тремя актами оперы сериа. Потому оно и не имеет никакой увертюры.

В певицу Касперину влюблены капельмейстер и сын купца. По наущению своей матери она решает

воспользоваться случаем и до самого конца водит обоих за нос, притворно падает в обморок и получает от одного деньги, от другого — драгоценности, как самое верное лекарство.

Со свойственным ему искрометным юмором Гайдн, как из рога изобилия, рассыпает здесь все свои музыкально-драматические «находки». Он, конечно, обходится без арий *da saro*, этой неотъемлемой принадлежности серьезной оперы, зато у него, по новейшему образцу, арии с необыкновенной живостью переплетаются с речитативом. Какой это был сюрприз для публики и музыкантов, нам сегодня трудно себе представить. Но когда посреди кантилены вдруг раздавалась речь, поддержанная только аккордами, это, вероятно, воспринималось так, как если бы прекрасные стихи вдруг прерывались прозой. Получалось весело, более того, это было безошибочным музыкально-драматическим средством для усиления комизма. Эту новинку Гайдн позаимствовал у итальянцев и тут же пустил ее в ход. Она пригодилась ему для характеристики персонажей. Своим зорким взглядом он сразу увидел, какие драматургические возможности удастся извлечь из этого чередования мелодии с речитативом. По одному этому распознается у Гайдна музыкально-драматическая жилка, — правда, у него она совершенно особого рода, но ее поймешь еще глубже, познакоившись со множеством замечательных характеристик, которые находишь в ариях этого мастера.

Незамеченной, как и все в его жизни до поездок в Англию, прошла и эта работа — положенная на музыку пьеса «Певица».

В конце того же года вся Вена была очарована оперой Глюка «Альцеста», та самая Вена, которой Иоганн Адольф Хассе одновременно показывал свои итальянские оперы и парадные представления. «I

Sassone»¹, как прозывали Хассе, и его жена, знаменитая певица Фаустина Бордони, слыли баловнями судьбы, пользовались мировой славой, не терпели рядом с собой других талантов. А в то же время, в 1765 году, в Лейпциге, под руководством Иоганна Адама Хиллера, начала свою жизнь немецкая опера (зингшпиль). С одной стороны, это была стилизация по традиционным формам и формулам, с другой — естественность; вот противоречия, среди которых очутился Гайдн. Он свел все воедино, а позднее встретил единомышленника и друга, завершившего начатое им дело, в лице Вольфганга Амадея Моцарта.

Надвигались новые времена: иезуитская мистерия была запрещена, император Франц I в 1765 году скончался, а Иосиф II, хотя оставался пока только сорегентом своей матери, Марии Терезии, начал проводить в жизнь другие свои замыслы.

Еще раз о Гайдне и Ф. Э. Бахе

В музыке Гайдн всегда шагал вперед: новые мысли, новые идеи, другие методы обработки. Несмотря на это, ему нелегко было освободиться от груза прошлого, о чем говорит его клавирная соната GA—19, 16. Она стала причиной дискуссии, в которую вмешался лично Ф. Э. Бах. В лондонском журнале «Эуропеен Мэгэзин» от 6 октября 1784 года появилась коротенькая статейка о Гайдне, которая пестрила ошибками, касающимися его биографии; в ней композитора обвиняли в том, что он в некоторых своих сонатах подражал стилю Ф. Э. Баха и даже до смешного искажал его. Автор статьи утверждал, что Гайдн делал это умышленно, потому якобы, что Ф. Э. Бах

¹ «Саксонец» (итал.).

враждебно к нему настроен. В Германии об этих обвинениях стало известно, и 70-летний Ф. Э. Бах был вынужден лично выступить с ответом. Газета «Гамбургер унпартейишер корреспондент» поместила в № 150 за 1785 год следующее опровержение.

«Мой образ мыслей и мои занятия никогда не позволяли мне выступать против кого-либо письменно; тем более меня изумила недавно напечатанная в Англии в «Эуропеи мэгэзин» статья, где меня лживо, грубо и постыдно обвиняли в том, будто я выступил против глубоко порядочного человека, господина Гайдна. По сведениям, которые я получил из Вены, и даже лично от людей, работавших в оркестре князя Эстергази и посетивших меня, я составил себе мнение, что сей достойный человек, чьи сочинения поныне доставляют мне живейшее удовольствие, так же бесспорно относится ко мне дружески, как я к нему. По моему убеждению, творчество каждого композитора имеет свою определенную истинную ценность. Ни похвала, ни порицание ничего не могут здесь изменить. Творение мастера само по себе лучше всего восхваляет или порицает его, а потому я каждому воздаю должное.

Гамбург, 14 сентября 1783 года
К. Ф. Эм. Бах»

Случайное «заимствование» стиля другого композитора не нанесло вреда своеобразному развитию таланта Гайдна и не было с его стороны «злонамеренным». У него всегда было столько новых идей, что ему не приходилось «одалживаться» у других композиторов: в одних только симфониях, написанных до 1767 года, мы находим такое множество новых черт, что их даже вкратце едва ли возможно перечислить.

В симфонии GA—26, названной «Lamentatione» («Жалоба», второе название — «Рождественская» симфония — не совсем подходящее), в основу первой и второй части положена мелодия григорианского хорала: мотив, на который поются «ламентации» на страстной неделе. Старинный принцип композиции XV и XVI веков автор перенес здесь в симфонию.

Своей инструментовкой отличается симфония «С. сигналом горна», GA—31. Звуковой колорит этого произведения определяется четырьмя валторнами, одной флейтой и двумя гобоями (никаких труб, никаких литавр!). Гайдну явно доставляло удовольствие использовать сразу четыре валторны. Для своего друга, Луиджи Томазини, он сочиняет в Adagio красивое скрипичное соло, к которому присоединяется и виолончель. У всех инструментов, особенно у флейты, в финале с вариациями большая нагрузка; этого было трудно ожидать от самой темы, двухголосной и весьма непритязательной.

После этого светлого, ничем не отягощенного звучания тем более поражает сумрачность, драматическая выразительность, какими отмечено вступление Симфонии d-moll, GA—34. Adagio начинается напряженной, страстной мелодией, следующее за ним Allegro полно своенравия. Менуэт и финал смягчают суровость начала, и все-таки оно делает это произведение значительным для гайдновского творчества. В нем есть и глубоко проникновенная, почти трагическая скорбь. Только веселый нрав композитора, а также, несомненно, окружающая его среда помешали этой стороне чрезмерно развиться. Блестящая, оживленная придворная жизнь не терпит мрачных раздумий и отчаяния. Да и откуда было взяться подобным чувствам среди богатства и изобилия? Потому они не завладели и Гайдном, но как подлинному худож-

нику ему доступны все человеческие чувства, что видно не только по этой симфонии, но и по другим его сочинениям, как, например, появившейся в 1768 году симфонии f-moll «La passione» («Страсти»), GA—49.

«Lo speciale» («Аптекарь»)

В том же году было создано одно из самых увлекательных творений Гайдна — комическая опера «Lo speciale» на либретто Карло Гольдони. Она была поставлена осенью 1768 года в Эстергазе, следовательно, написана в предшествующие летние месяцы. Между временем ее окончания и днем постановки произошло страшное несчастье. 2-го и 3-го августа случился первый большой пожар в Эйзенштадте. Дом Гайдна при этом тоже стал добычей огня; но князь сполна возместил ему убытки. При этом пожаре, как и при следующем, в 1776 году, наверное, безвозвратно погибли некоторые партитуры Гайдна.

В опере действуют следующие персонажи: помещанный на чтении газет аптекарь Семпронио, который хочет жениться на своей воспитаннице Грильетте, чтобы она не досталась Менгоне, молодому человеку, влюбленному в Грильетту. Менгоне нанялся к Семпронио в качестве аптекарского помощника; Вольпино, «молодой, богатый щеголь», — соперник Менгоне, но его не любит Грильетта. Оба они приходят в аптеку, переодетые нотариусами, и следует великолепная сцена составления брачного контракта. Но Семпронио раскрывает обман. Наконец появляется, о чем предупреждается в предыдущей сцене, Вольпино, наряженный турецким пашой, со своей свитой, якобы желая купить аптеку. Слуги его, од-

нако, разбивают все оборудование аптеки. Тогда трепещущий от страха Семпронио дает свое согласие на брак Грильетты с Менгоне. Вольпино посрамлен.

В бойком темпе сменяются сцены, воплотившие бюргерскую жизнь, причем здесь весьма отчетливо проявляется отход от традиций (сцены с переодеванием доставили зрителям большое удовольствие, появление «турок» также было вполне в духе времени).

Гайдн обогатил этот сам по себе незатейливый сюжет целым потоком музыки, очень метко обрисовывая каждую ситуацию, иногда всего лишь несколькими штрихами. Уже вступительная ария Менгоне, растирающего порошки, представляет собой остро характерную пьесу, так же как терцет Грильетты, Менгоне и Семпронио. Но самые блестящие образцы музыкальной живописи Гайдн дает в сценах с нотариусами и турками. Тончайший музыкальный юмор, который мы встречаем в этой опере, принадлежит к наилучшим достижениям всего столетия. Тут господствует *noblesse des stils*¹; слушающая публика была слишком благовоспитанной, чтобы позволить преподносить себе что-либо резкое или неприличное. Гайдн с его тонкой интуицией нашел правильный стиль. Музыка отличается большой изобразительной силой, не сомневаешься, что композитор превосходно владеет драматической музыкой, особенно в комическом жанре.

Мы уже говорили о том, что скорее нам порою не хватает необходимой для восприятия этой музыки тонкости чувств. Мы разучились по-настоящему, от всей души смеяться, ибо слишком много перед нами кричали и горланили. Шум разгоняет тишину, а ведь только в тиши созревает истинное искусство.

¹ Благородство стиля (франц.).

За два года до этого в Вене, тоже в исполнении любителей, но в бюргерской среде, была поставлена опера Моцарта «Бастьен и Бастьена». Здесь чувствуется французское влияние, в Эстергазе — итальянское; в Вене почти непостижимая творческая мощь двенадцатилетнего мальчика, в Эстергазе — вполне зрелый опыт тридцатилетнего мастера.

Это противопоставление показывает, как быстро рос Моцарт и как медленно — Гайдн. В сочинениях последующих лет это обнаружится еще более явно. Гайдн, для которого «Аптекарь» был первой комической оперой в итальянском стиле, вынужден был, в силу обстоятельств, еще много раз писать в Эстергазе музыку для театра. Так, за десятилетие между 1770 и 1780 годами возникли почти все произведения Гайдна для сцены: «*Le pescatrici*» («Рыбачки» — 1769), «*L'infedeltà delusa*» («Мнимая обманщица» — 1773), «*La vera costanza*» («Истинное постоянство» — 1776), «*Il mondo della luna*» («Лунный мир» — 1774), «*L'isola disabitata*» («Необитаемый остров» — 1779), «*La fedeltà premiata*» («Награжденная верность» — 1780), «*L'incontro improvviso*» («Неожиданная встреча») — 1775).

За ними последовали: в 1782 году «Орландо-паладин» (текст Нунциато Порты) и в 1783 — «Армида» (по «Освобожденному Иерусалиму» Тассо). Свою последнюю оперу «*L'anima filosofo*» («Душа любящего» или «Орфей») Гайдн сочинил в 1791 году, уже не для Эстергазы, а для Лондона.

«*Le Pescatrici*» («Рыбачки»)

Через два года после «Аптекаря» Гайдн уже написал свое следующее произведение для сцены — музыкальную комедию «Рыбачки». Текст снова взят

у Гольдони. Внешним поводом для этой постановки послужила и на этот раз свадьба: 16 сентября 1770 года состоялось бракосочетание племянницы князя, графини Ламберт, с графом Поджи. Вечером того же дня в празднично освещенном оперном театре Эстергаза состоялось представление. Соответственно и сюжет был взят забавный, но не такой безудержно веселый, как в «Аптекаре».

Двум смешным влюбленным парам противопоставлена одна серьезная.

Линдоро, принц из Сорренто, ищет наследницу одного княжеского трона. Он полагает, что она прячется у рыбаков и сначала думает найти ее среди веселых пар. Старый рыбак направляет его по верному следу, и когда принц предлагает девушкам выбрать себе что-нибудь из привезенных с собой драгоценностей, все они жадно набрасываются на украшения. Одна лишь Эврильда выбирает себе кинжал. Линдоро уверен, что это и есть княжеская дочь, и берет ее с собой на судно.

Гайдн не упускает ни одной возможности создавать музыкальные характеристики. Для Эврильды и Линдоро предназначены низкие голоса, для остальных рыбаков и рыбачек — сопрано и тенора. Композитор разделяет их и по жанрам музыки: для серьезных персонажей написаны арии в духе оперы *seria*, для других — в духе оперы *buffa*. Они поют куплеты или небольшие двухчастные песни. Блеснув уже в «Певице» своим искусством характеристики (в финале), Гайдн здесь развивает его дальше. Для разнообразия он вводит все больше ансамблей. Правда, он может для этого использовать только солистов, ибо никакого хора в Эстергазе в его распоряжении не было.

Так рука мастера чувствуется не только в великом обилии мыслей, но и самообуздании. Должно

без устали повторять, что Гайдн в своей драматической музыке был гением самоограничения. В оркестровых и камерных произведениях, напротив, он мог давать самый широкий простор своим замыслам.

Художественное значение Гайдна определяется не отдельными его произведениями, но всем его творчеством в целом, всей его жизнью и отдельными ее периодами. Многогранность его произведений показывает, какие поразительные внутренние силы жили в Гайдне и как часто всем его произведениям, при всем их разнообразии, были присущи общие черты. Например, «Рыбачкам» предшествовала кантата «Arplausus» (1768), а за ними очень скоро, между 1769 и 1773 годами, последовала месса св. Цецилии. В промежутках появляются симфонии, концерты, струнные квартеты, другие камерные сочинения для баритона, оперы и музыка для театра марионеток. Непокойная это была жизнь, скучать среди окружающего богатства и роскоши не приходилось; это была жизнь, полная неутомимого, повседневного труда и гениальных свершений. Сколько же вдохновения будила жизнь при дворе князя Эстергази, сколько поводов давала она для творчества! И самое ценное было в том, что ни одно произведение не пропадало втуне, все исполнялось, причем не только сочинения Гайдна, но и других композиторов. И у всех Гайдн мог учиться, приобретать все новый и новый опыт.

Насколько с той поры изменились обстоятельства для композиторов!

Сколько неисполненных произведений дремлют в ящиках письменного стола, причем произведений, вполне заслуживающих быть исполненными! Но их не заказывали меценаты, они не сочинялись по велению князя. Таким образом, «лакейская жизнь» Гайдна все же имела и свои преимущества. Шуберту так и не пришлось услышать исполненной свою сим-

фонию C-dur и «Неоконченную»; Брукнеру — свою Пятую и Девятую! Отсюда видно, как изменились обстоятельства после смерти Гайдна. И не только внешне, но и внутренне, ибо творчество Шуберта и Брукнера шло очень разными путями.

И мир, и воля к творчеству, к наслаждению творчеством — все стало иным. После смерти Брукнера произошли новые сдвиги. Все это не осталось без влияния на отношение к музыке Гайдна, но каждый, кому дорого подлинное искусство, будет возвращаться к этой музыке вновь и вновь. И в наши дни, пожалуй, больше, чем когда бы то ни было, ибо хаос случайных направлений, противоестественного конструирования, назойливой пропаганды собственных незрелых чувств могут столкнуть мир в бездну хаоса.

Кантата «Applausus» («Приветствие»)

Между тем слава Гайдна уже далеко перешагнула за пределы того мира, где протекала его служба. Об этом говорит его кантата «Applausus». Она была написана, согласно составленной им самим в конце партитуры хронограмме, в 1768 году. Стилистически эта поздравительная кантата сделана в чисто итальянской манере. Арии да саро сменяются сухими речитативами и дуэтами, мелодика и ритмика отвечают распространенным в то время вкусам.

Со слов К. Ф. Поля считалось, что Гайдн написал эту вещь в связи с назначением аббата Клейна на пост настоятеля монастыря Геттвейг (7 августа 1768 года). Этот монастырь состоял, надо полагать, в дружеских отношениях с композитором, ибо там хранятся очень многие копии даже самых ранних произведений Гайдна. Но вполне вероятно, что данное произведение было написано вовсе не по этому

поводу, а в связи с 70-летием настоятеля монастыря Цветтль Райнера Кольмана.

Человек, которого так чествовали, был, судя по хранящемуся в монастыре Цветтль портрету, личностью почтенной и представительной. В общественной жизни Австрии он играл видную роль. В 1749 году он был зачислен в постоянную счетную коллегию, а в 1757 избран депутатом. В связи с этим настоятель Райнер часто бывал в Вене, где останавливался в «Цветтльской гостинице» в Нуссдорфе. Императрица Мария Терезия очень высоко его ценила и прибегала к его советам. Между тем он уже стал генеральным викарием и визитатором ордена цистерцианцев по Австрии. Но не только Мария Терезия, многие другие знатные персоны обращались к нему за советом и рассчитывали на его влияние при дворе императрицы. Итак, он был в Вене очень почитаемой персоной.

Автограф кантаты «Applausus» был обнаружен в обители Цветтль. В 1832 году он, благодаря поэту Кастелли, попал в Библиотеку любителей музыки в Вене. Прежнее его местонахождение заставляет предполагать, что кантата была сочинена для Цветтля. В пользу такого предположения говорит пометка в каталоге Немецкой государственной библиотеки в Берлине, которая гласит: «Кантата по случаю празднования пятидесятилетия службы прелата Райнера в Цветтле в году 1768».

Тут только неправильно указан повод для сочинения. Аббат Райнер праздновал это событие (пятидесятилетний юбилей своей деятельности) только в 1775 году, а через год после этого умер, достигнув очень преклонного возраста. Мысль о том, что кантата «Applausus» написана для Цветтля, только подтверждается благодаря этой пометке. Полную ясность в этот вопрос вносит, однако, текст. Наряду с неко-

торыми не слишком убедительными намеками, Пруденция (мудрость), одна из четырех фигурирующих в кантате основных добродетелей, которые приписывает себе богословие, произносит в арии «O beatus incolatus» из средней части следующие слова: «По справедливости мы («Juste nobis vindicatur») приобщаемся к славе («Et laetenter celebratur») юбилея и радостно («Jubilaei gloria») его приветствуем».

В этом тексте упоминается юбилей, далее говорится о долгой жизни, которую чествуемый провел в добром здравии. Такие слова не подходят к назначению настоятеля, ибо то не юбилей, а вступление на пост. В итоге можно с уверенностью утверждать, что «Applausus» написана для монастыря Цветтль.

Гайдн сам не дирижировал кантатой. Благодаря этому обстоятельству до нас дошел весьма поучительный документ, написанный его рукой. На двух сторонах листа большого формата он давал свои «пояснения» относительно ряда деталей произведения. По этим замечаниям мы знакомимся с Гайдном-дирижером, а также с его скрупулезной пунктуальностью, но, кроме того, узнаем, что и в XVIII веке музыка требовала полного внимания ко всем своим компонентам. Мы читаем в «пояснениях» следующее: «Прежде всего, я прошу точно соблюдать темп во всех ариях и речитативах, а поскольку весь текст представляет собой поздравление, мне бы хотелось, чтобы то или иное Allegro было бы несколько более ритмически заострено, нежели это играет обычно, особенно в самой первой ригурнели и в некоторых речитативах».

На динамические оттенки тоже должно обратить внимание: «В четвертых, чтобы все forte и piano были правильно обозначены и точно соблюдались; кроме того, очень большая разница есть между piano

и *pianissimo*, *forte* и *fortissimo*, между *crescendo* и *sforzando* и тому подобное». Затем следуют подробные указания относительно манеры игры скрипачей, мелких украшений и состава оркестра. В указаниях Гайдна обращается самое настойчивое внимание даже на незначительные мелочи, о чем свидетельствует пункт седьмой: «Если скрипичные партии надо переписывать в двух экземплярах, переписчик должен позаботиться о том, чтобы не пришлось перевертывать страницы всем сразу, ибо это при небольшом составе оркестра очень трудно выполнить».

Таков был Гайдн, выпестовавший оркестр и, пусть даже маленький, оперный ансамбль. Вполне понятно, что в нем всегда видят только композитора и забывают о том, что он был и музыкантом-практиком, занимавшим руководящую должность. Такому гению, как он, было нетрудно с такой же гениальностью овладеть и практикой. Для этого требовались, разумеется, и точность и забота о любой детали, какие проявлял Рихард Вагнер, требовавший от своего оркестра особого внимания к мелким длительностям, ибо в таком случае крупные получаются сами собой.

Месса св. Цецилии

Вторым произведением, появившимся в то же время, между 1769 и 1773 годами, была самая большая месса Гайдна, а именно — посвященная св. Цецилии.

С 1725 года в Вене существовало братство св. Цецилии, которое ежегодно, 22 ноября, устраивало торжественное богослужение с хором, с двумя вечерами (накануне и в день праздника). Для этого праздника Гайдн и сочинил свою мессу. Ей присущ

помпезный, несколько «нарочитый» стиль, чувствуется заметное стремление к пышности и роскоши. Это можно заключить и по ее продолжительности, и по технике письма.

Она представляет собой так называемую кантатную мессу; величайшим шедевром этого рода была известная нам Месса *b-moll* И. С. Баха.

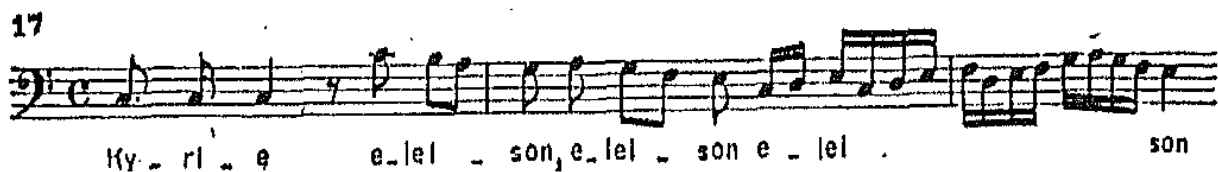
Текст распадается на несколько частей, которые нередко образуют резкий контраст друг к другу по самому характеру письма. На примере *Gloria* можно объяснить этот кажущийся нам сегодня необычным метод.

Отдельные части распределяют службу таким образом:

1. «*Gloria... bonae voluntatis*», *Allegro molto* на $\frac{3}{4}$ — хор
2. «*Laudamus... glorificamus*», *Moderato*, $\frac{4}{4}$, сольная партия для сопрано
3. «*Gratias... gloriam tuam*», *Alla breve*, $\frac{4}{4}$ — хор *á cappella*
4. «*Domine Deus... filius Patris*», *Allegro* на $\frac{3}{8}$, соло, в заключение — соло-терцет
5. «*Qui tollis... miserere nobis*», *Adagio* на $\frac{4}{4}$ — хор
6. «*Quoniam... Iesu Christe*», *Allegro molto* на $\frac{4}{4}$, соло для сопрано
7. «*Cum sancto spiritu... Amen*»; *Largo*, $\frac{4}{4}$, затем $\frac{4}{4}$ *Allegro molto* — хор, фуга

Глубокой духовной сосредоточенности позднейших литургий здесь еще нет. Виртуозная обработка хора обнаруживает в фугах большую «ученость». В этом при желании можно увидеть отзвук «контрапунктических лет» Гайдна (струнные квартеты 1772 года!). Но Гайдну безусловно было важно показать своим «коллегам по цеху», на что он, кого тогда уже охотно упрекали в легкомыслии и легковесности, был спосо-

бен. Хотя месса появилась до 1772 года и была исполнена в соборе св. Стефана, не следует забывать, что тогда еще жив был Рёйтер, и его бывший певчий, которого он вышвырнул из хора, уже по одному этому почитал делом своей чести с достоинством выдержать испытание. Склад а саррелла, хоровая fuga в инструментальной форме, как и тема Kyrie



распевное соло, как в «Domine Deus» из Gloria и неаполитанская кантилена в обрамлении колоратуры («Et incarnatus est» или в «Quoniam» из Gloria), все было ему по плечу, всем он владел с одинаковой виртуозностью. Так Гайдн своей мессой сделал заявку на мастерство. Впоследствии он написал более проникновенную и законченную музыку на текст мессы, но теперь ему было необходимо показать себя перед композиторами и любителями музыки, собравшимися в соборе в день св. Цецилии. Необычайная краткость Sanctus, состоявшего всего из 21 такта, объясняется, вероятно, тем, что такова была обычно инструментальная соната, служившая офферторием. Возможно, внимание Гайдна обратили на то, что его месса чересчур длинна, и он, учитывая это, соответственно сократил Sanctus.

На пути к симфонизму

Перед авторами симфоний до 1769 года, конечно, не стояли подобные препятствия. Здесь они были властелинами царства, здесь они могли беспрепятственно развиваться, никто ни прямо, ни косвенно не давал им никаких ограничений.

Когда говорят, что симфонии Гайдна с каждым десятилетием становились все более зрелыми, нам это кажется вполне естественным. Каждый талант растет, в процессе роста раскрывает все новые грани своего мастерства. Отсюда уже делаются выводы не только об овладении искусством, но и о развитии индивидуальности. Мелодика приближается к классическому типу, как, например, в начале и в финале Симфонии Es-dur GA—35, в которой имеется резкое противопоставление forte и piano. В этом нет ничего нового, и у Гайдна это уже встречалось, но не в такой прочно опирающейся на мелодику форме. Дух барокко, с его стремлением к единству формы, изменил динамику. Тут идет процесс перестройки и дальнейшего развития творчества. Правда, встречаются мелодические формулы, которые были знакомы нам уже раньше, как, скажем, вспыхивающие фейерверком разложенные трезвучия в симфонии GA—36, IV или 38, ритмические комбинации в «Итальянской» симфонии, и темы менуэта, которые благодаря своему народному колориту менее подвержены изменениям. Но в целом мелодии становятся более выразительными, местами также более гибкими, заложенные в них волевые импульсы ощущаются более четко. И все равно Гайдн не забывает старую, строгую технику письма.

Дальнейшее развитие композиторской техники Гайдна выявляется, однако, не только в контрапунктически разработанных местах, но и в отдельных частях симфоний, таких, как GA—36, IV или GA—37, I. При этом Гайдн с большим искусством развивает один единственный мелодически или ритмически выразительный мотив в целую часть; такой пример мы видим в Симфонии GA—39, уже звучащей по-моцартовски. Сходна с нею по ритмическому единству и первая часть Симфонии GA—22 (1764).

Это свидетельствует об углубленной сосредоточенности. Она чувствуется и во встречающихся унисонных темах, где нередко предугадывается титаническая мощь Бетховена. Они ещё не могут быть такими мощными, хотя бы в силу закона исторического развития, но чувствуется ясно, что здесь присутствует тот же полный сил юношеский дух, только не следует рассматривать эти явления как воплощение радостных чувств. Весьма своеобразно воспринимаются в связи с этим средние части сочинений GA—39 и 40: созвучно выступают скрипки и точно так же альты и басы. Получается чисто двухголосный склад, смягченный только в средней части сочинения GA—39 октавами скрипок и заключительными аккордами в конце. Поскольку Гайдн в те годы уже мастерски владел многоголосным развитием темы, эту двухголосную форму он, очевидно, выбрал сознательно; и не просто потому, что он возвращался к форме сочинения, знакомой ему из других источников, например от Ф. Э. Баха, но потому, что он ставил перед собой определенную художественную задачу. После «освоения темы» первой части слушателям и музыкантам давалась возможность отдохнуть. Здесь имеется единственная мелодическая линия, исчерпывающая себя до конца с поддержкой баса. Эти части обходятся без духовых и составляют, особенно в средней части симфонии GA—40, чрезвычайно эффектный контраст к остальным частям симфонии. Кроме того, они ставят еще перед средней частью и совершенно другую задачу. Это не философская кульминация, а разрядка, а затем снова музыка сосредоточивается на широко разработанной мелодии.

Гайдн умел и по-другому, более углубленно, построить медленную часть, о чем свидетельствует прекрасное Adagio в симфонии GA—36 с сольными партиями скрипок и виолончелей.

Виртуозно разработанному концерту Гайдна, в сущности, всегда оставался чужд. Он написал до 1770 года несколько таких произведений, но все они так и остались развлекательно-бытовым искусством, в них отсутствует та внутренняя душевная заинтересованность мастера, какую он в те годы уже выказывал в симфонии или в струнном квартете. Но будучи виртуозом, он отдавал предпочтение инструментальному ансамблю. «...Я не был никогда чародеем какого-нибудь одного инструмента, но знал силу и влияние каждого; я недурно играл на клавесине и пел, мог исполнить и концерт на скрипке». Для виртуоза как единоличного властителя, как «музыкального представителя абсолютизма» в его творческой концепции не было места.

Струнные квартеты для Луиджи Томазини

В камерной музыке — да, тут он признавал виртуоза *primus inter pares*¹. Сочиненные для Луиджи Томазини струнные квартеты ор. 9 ясно показывают, как Гайдн считает нужным использовать виртуозность: в согласии со стилем, причем скрипачу предоставляются все права солиста (пассажи и фигуры, местами руководящая роль, единоличное право на мелодию), но одновременно всегда подчеркивается и роль остальных трех инструментов, как важных партнеров всего музыкального процесса. Томазини находил в этих квартетах блестящие партии, где он мог продемонстрировать свою виртуозность. Но здесь Гайдн умел показать лучше, чем где бы то ни было, что для него все-таки важнее всего ансамбль: абсолютизм и демократия в музыкальном произведении.

¹ Первым среди равных (лат.).

Наш мастер, разумеется, никогда не размышлял о подобных противоречиях истории духа, для этого он был недостаточно сложным, чересчур «только музыкантом» и подданным своего князя. Но разве не знаменательно, что будущие социологические законы неосознанно заявили о себе в музыкальном творчестве? Намерение Гайдна равномерно распределить ответственность на весь коллектив музыкантов — разве это не прообраз тех государственных форм существования, которые — в идеале — предоставляют всем согражданам равные права и равные обязанности? Эти социологические, а также гражданственные мысли, связанные с посвященными Томазини квартетами Гайдна, конечно, не имеют целью перенести художественный принцип в область политического, но напрашивающаяся в самом главном аналогия между обоими должна быть подчеркнута. Поэта часто называют «провидцем», пророком, в данном случае это — музыкант, да к тому же еще такой, который сочинял по творческому вдохновению, несмотря на то, что работала его фантазия, так сказать, «по приказу».

Первый капельмейстер

3-го марта 1766 года Г. И. Вернер «перешел из бренного мира в вечный». Теперь Гайдн стал первым и единственным руководителем княжеской капеллы. Такое совпадение событий можно назвать почти символическим: в тот год, когда в Эстергаз переехал княжеский двор, с его любовью к опере, с его шумными празднествами, умирает представитель минувшего времени, той поры, когда резиденция князей еще находилась в Эйзенштадте, представитель старого стиля, словно он пожелал окончательно расчислить дорогу новому искусству.

А это новое искусство неудержимо завоевывало уважение всего мира. Гайдн, как мы уже видели (см. стр. 178), приобрел известность за границей. Мы знаем, что в 1770 году он впервые принимал в Эстергазе гостей: то был знаменитый сочинитель песен, Иоганн Абрагам Петер Шульц. Он был поражен количеством написанных Гайдном работ и спросил его, как он этого достиг. Композитор ему ответил: «Да видите ли, я рано встаю и, как только оденусь, становлюсь на колени и молю господа и пресвятую деву, чтобы мне и сегодня была удача. Потом я завтракаю и сажусь за клавесин и начинаю искать. Если нахожу скоро, то дело идет без особых помех. Но если работа не дается, и я вижу, что из-за какого-то проступка я лишился милости божьей, тогда я снова приступаю к молитве и до тех пор молюсь, пока не почувствую, что я прощен!»

В этих словах — весь Гайдн с его бесхитростной набожностью, никогда не скрывавший своих связей с метафизическим началом, с богом. Каждую новую партитуру он начинал словами: «In Nomine Domini» («Во имя господне») и заканчивал словами: «Laus Deo» («Хвала господу») или же: «Omnia ad maiorem Dei gloriam» (O. A. M. D. G. — «Все для вящей славы господа бога»). Эта заключительная формула иногда расширялась следующим добавлением: «Et Beatissimae Virginis Mariae» (et B. V. M. — «и пресвятой девы Марии»).

Из этих слов мы узнаем, как Гайдн обычно сочинял музыку. Он садился за клавикорды, фантазировал, искал, приводил в порядок мысли. Если мысль приходила, он записывал ее, в противном случае он наигрывал до тех пор, пока не находил то, что ему было нужно. После обеда он обдумывал свои находки, соответствующие места записывал только тогда, когда наступала полная ясность. Рукопись Гайдна —

это, как правило, чистовая партитура, почти без по-марок. Как ни невероятен такой факт, но это истинная правда: ничего в «аккуратном» виде рукописи не выдает проделанной над нею работы. Сам Гайдн объяснял: «Это происходит оттого, что я никогда не записываю, пока не уверен в том, что сделал все правильно». Клавикорды нужны были Гайдну только для того, чтобы дать толчок своей фантазии, всю композиторскую работу он проделывал в уме. Так же поступал и Моцарт, в более поздние времена Макс Регер и Франц Шмидт.

Чтобы по-настоящему оценить этот гениально организованный труд, надо помнить, что, помимо сочинения музыки, на Гайдне лежала обязанность руководить исполнением музыки во дворце и в церкви, проводить необходимые для этого репетиции, а также готовить и обучать своих артистов, прежде всего певиц и певцов. Расписывание нот на партии тоже входило в его обязанности, как и разрешение организационных и бытовых вопросов членов его капеллы. Ко всему он еще должен был дважды в день являться к князю, чтобы узнать, когда и какая музыка понадобится. Таким образом, композиторская работа была лишь одной из его многочисленных обязанностей. А ведь это уже сам по себе громадный труд, который в свете повседневной жизни Гайдна становится поистине подвигом. Гениальность, трудолюбие и неистощимая фантазия — вот три силы, которые лежат в основе всего его творчества.

Шульца больше всего поразила в Гайдне его скромность. Но и это не является секретом для тех, кто знает принципиальное отношение Гайдна к людям и к искусству. При всем своем уме и деловой смекалке, унаследованной Гайдном от крестьянских предков, он всю жизнь оставался простым человеком. Когда после достопамятного исполнения его «Сотво-

рения мира» в 1808 году взорвался шквал оваций, мастер воздел руки к небу, как бы говоря: не я, а мой создатель «сотворил» это.

Несмотря на скромность композитора, его музыка проникала во все более широкие круги общества. В марте 1770 года — Гайдн только что перенес горячку — княжеская капелла в полном составе поехала в первый раз в Вену и там, у барона Готтфрида фон Зоммерау на улице Марии Хильф, исполнила «Аптекаря». За этим выступлением последовало второе, в концертной академии. Газета «Винеришес Диариум» поместила хвалебную рецензию на это исполнение:

«Нельзя оставить без внимания особенно приятную новость, а именно: в минувшую среду, 22-го сего месяца, в доме господина барона фон Зоммерау, на улице Марии Хильф, в исполнении камерных виртуозов князя Эстергази был представлен сочиненный капельмейстером князя Эстергази, господином Гайдном зингшпиль, под названием «Аптекарь», а на следующий день, в четверг, по настойчивой просьбе музыкальной Академии спектакль был повторен в присутствии многих высоких господ. Он имел огромный успех, коим обязан упомянутому господину капельмейстеру Гайдну, чей выдающийся талант достаточно известен всем любителям музыки; успеху немало способствовали все вышеупомянутые артисты-виртуозы, что делает им большую честь».

С перенесенной горячкой, о которой говорилось только что, связана забавная история об утерянной клавирной сонате. Гризингер рассказывает:

«В 1770 году Гайдн заболел горячкой и, когда он начал выздоравливать, лекарь строго настрого запретил ему заниматься музыкой. Вскоре после этого разговора супруга Гайдна собралась в церковь, строго наказав служанке следить за тем, чтобы хозяин

не подходил к клавикордам. Гайдн, лежавший в постели, притворился, будто не слышал этого приказа, и, не успела его жена уйти, как он услаал служанку из дому с каким-то поручением. По ее уходе он быстро вскочил с постели и подбежал к инструменту; едва он прикоснулся к клавишам, как идея всей сонаты уже зазвучала в его душе, и первая часть ее была готова, пока жена была в церкви. Услыхав, что она возвращается, он быстро шмыгнул в постель и здесь сочинил до конца сонату, о которой мог сказать мне впоследствии только одно — что в ней было пять диезов».

Празднества

В последующие годы в Эстергазе побывали еще некоторые значительные особы. В 1772 году, между 12 и 16 июня, гостил в Эстергазе чрезвычайный посол Франции при венском дворе, Луи Рене Эдуард, принц Роган; ранее он уже провел несколько дней в Эйзенштадте. В его честь в Эстергазе состоялись особенно пышные празднества. В венгерском стихотворении «Esterházi vigasságok» («Развлечения в Эстергазе»), сочиненном в 1772 году, они подробно описаны. Оперы, концерты и балеты, театр марионеток и спектакли сменялись охотой, иллюминацией и маскарадами. Князь Миклош, который, как уже упоминалось, построил Эстергаз по образцу Версаля, считал делом чести поразить изысканнейшей роскошью своей резиденции принца, прибывшего из той же Франции. И принц действительно признал: «Я здесь нашел второй Версаль».

Но Гайдну приходилось заботиться о музыке не только для Эйзенштадта и Эстергаза; Прессбург, где в семидесятих годах XVIII столетия развернулась

оживленная музыкальная жизнь, тоже не раз видел музыкантов из Эстергаза в своих концертных залах. 16 ноября 1772 года граф Антон Грассальковиц, хранитель короны Венгрии, дал роскошный праздник в честь мадьярского генерального штаттгальтера, герцога Альберта и его супруги, эрцгерцогини Марии Христины. На большой бал-маскарад собралась повеселиться самая избранная венгерская знать. Несколько раз менялись маскарадные костюмы, ужин на сто и более персон прервал танцы. Чтобы дирижировать танцевальной музыкой, князя Эстергази попросили прислать Гайдна.

На подобных праздниках царило большое веселье, об этом говорит случай, повод к которому подала сама императрица Мария Терезия. В 1772 году она часто гостила в древней венгерской столице, где происходило коронавание австрийских венценосцев, и там в ее честь устраивались праздники и концерты.

На одном из таких праздников Гайдн дирижировал концертом (по обыкновению, со скрипкой в руках), в котором играли четыре очень знатных любителя. Императрица бросила шутя: «Хотела бы я посмотреть, что стало бы с этой музыкой, если бы виртуозы бросили дилетантов на произвол судьбы».

У Гайдна был тонкий слух, он на лету поймал эти слова и тотчас же договорился с Томазини, чтобы он «как только увидит, что Гайдн уходит, порвал квинту¹ на своей скрипке, а за дальнейшее пусть не беспокоится».

Симфония началась. В самом трудном месте Гайдн незаметно оборвал струну на своей скрипке; но, к несчастью, играющий с ним рядом любитель тотчас же предложил ему свою. Гайдн нашел ловкий предлог, чтобы не принять ее; он прижал к носу

¹ Струна е.

платок и со словами: «Кровотечение из носа!» — удалился. Теперь Томазини оборвал струну на своей скрипке и хорошо выполнил свою роль. Симфония начинает спотыкаться, шатается и через несколько тактов срывается.

Вот как быстро Гайдну, благодаря его остроумию, удалось осуществить желание императрицы и доставить несколько веселых минут всему обществу.

Празднества достигли своего апогея в 1773 году. 26-го и 27-го июля праздновали тезоименитство княгини Марии Анны Луизы, вдовы скончавшегося в 1762 году князя Пауля Антона. К этому событию Гайдн сочинил бурлеск: «*L'infedeltà delusa*» («Мнимая обманщица»).

«*L'infedeltà delusa*» («Мнимая обманщица»)

По традиционному образцу противопоставлены две пары: Сандрина — Нанни и Веспина — Ненчио.

Старый поселянин Филиппо, отец Сандрины, хочет, чтобы его дочь вышла замуж за Ненчио, возлюбленного Веспины, который должен уступить свое место богатому дворянину. Интриги завязываются тут и там, дело доходит до того, что каждый и каждая чувствует себя обманутыми. Излюбленные сцены с переодеванием соединяют в конце концов пары должным образом. Подписываются брачные контракты, и старый Филиппо, которого перехитрили, вынужден дать на то свое согласие.

И здесь Гайдн оказался хозяином положения. Пары в музыкальном отношении четко охарактеризованы, ансамбли, которых композитор вводит все больше, помогают создать занимательные и разнообразные ситуации. Комедийное начало оперы *buffa* блестяще и метко подчеркивается и со стороны мелодики,

и все вместе, конечно, доставило радость и слушателям, и автору. Драматическая выразительность речи и реплик, будь то патетических или комических, передавались мелодическими оборотами.

В либретто, напечатанном у Зиса в Эденберге, названы исполнители: супружеские пары — Карл и Мадалена Фриберт (Филиппо и Веспина), Леопольд и Барбара (Ненчио и Сандрина) и Бристиан Шпехт (Нанни). Так мы знакомимся с некоторыми артистками и артистами, которые в 1773 году выступали в княжеской капелле. Состав певцов за то время, пока капельмейстером ее был Гайдн, сильно изменился, князь любил хорошее пение и ради этого шел на любые расходы. Хотя обычно контракты заключались всего на несколько лет, отдельные артисты, как, например, упомянутые выше, оставались у князя долгое время. Тенор Леопольд Дихтлер пел у него с 1763 по 1790 год. Из певиц шестидесятых годов можно назвать также Анну Марию Шефштосс, дочь княжеского бухгалтера. В 1764 году она вышла замуж за виолончелиста Йозефа Вейгля, тоже состоявшего на службе у князя, и в 1769 году уехала с ним в Вену и перешла на работу в Бургтеатр. Йозеф Гайдн был крестным отцом их сына Йозефа, родившегося 28 марта 1766 года в Эйзенштадте. Из этого ребенка впоследствии вырос выдающийся оперный композитор. Гайдн с любовным участием следил за его жизнью и ростом, что видно из письма от 11 января 1794 года, которое знаменитый композитор написал, прослушав оперу Вейгля «La principessa d'Amalfi»¹. Текст этого письма весьма показателен для характера Гайдна, для его доброжелательного отношения к людям, его уважения к таланту.

¹ «Принцесса Амальфи» (итал.).

Дорогой крестник!

Когда я после Вашего рождения взял Вас на руки и имел удовольствие стать Вашим крестным отцом, я молил всемогущее провидение наградить Вас совершеннейшим музыкальным талантом. Моя горячая мольба была услышана: уже давно я не имел возможности слушать музыку с таким чувством живейшего восторга, как вчера, на представлении Вашей «Принцессы Амальфи». Она возвышенна, выразительна, оригинальна, короче — это шедевр. Я принимал самое пламенное участие в заслуженных Вами аплодисментах, которыми Вас наградили. Продолжайте, милый крестник, хранить этот чистейший стиль, чтобы еще раз доказать иностранцам, на что немцы способны. Притом прошу не забывать меня, старого чудака. Я Вас люблю всем сердцем и остаюсь, милейший Вейгль,

*Вашим сердечным другом и слугой
Йозефом Гайдном.*

Из дому, 11 января 1794 года.

Члены княжеской капеллы были связаны в единую семью не только общностью искусства, во многих случаях они были таковой на самом деле, женились и выходили замуж и уже как супруги продолжали службу у князя. К этим постоянным «супружеским» парам, обеспечивавшим постоянную творческую атмосферу в капелле, присоединялись и временные, приезжавшие ненадолго артисты и артистки, большей частью итальянцы; например, Констанца Вальдестурла (работала в Эстергазе с 1779—1785 год), которая в 1786 году, в Лейпциге, вышла замуж за регента церкви св. Фомы И. Г. Шихта, или Мария и Матильда Болонья, которые, как и Барбара Сасси и Барбара

Бенвенути, состояли в княжеской капелле с 1780—1790 и до ее роспуска.

К. Ф. Польша, говоря, что «подобная частная капелла вряд ли до того существовала где-нибудь в другом месте» и что «наличие в ней некоторых столь выдающихся мастеров не могло не оказать облагораживающего влияния на тесно связанную совместной службой и местными условиями артистическую семью». Столь же справедливо и дальнейшее замечание о том, что «благодаря частой смене состава артистов, Гайдн постоянно обогащался свежими впечатлениями и что, несмотря на то, что сам он освободился от службы у князя только в 1790 году, его подчиненные повсюду разносили его имя и укрепляли славу, которую он уже давно заслужил своими произведениями».

Уединение Эйзенштадта и Эстергаза было очевидно не столь уж гнетущим. Напротив, нам бы следовало правильнее оценивать духовную и эстетическую атмосферу, окружавшую Гайдна, чем мы это делали до сих пор. Князь Миклош I очень любил театр и приглашал, нередко на месяцы, целые труппы актеров, которые должны были каждый вечер быть готовы «услужить ему пьесой». Там ставились «Гамлет», «Король Лир», «Гёц фон Берлихинген», «Эмилия Галотти», «Минна фон Барнхельм», «Фиеско», «Коварство и любовь» и другие. Поистине, нельзя сказать, что вкусы князя в искусстве были односторонними. Узколобым его тоже не назовешь; ему нравились все стили, если они только были стилями и отвечали его устремлениям в искусстве. Гайдн провел тридцать лет на службе у Эстергаза в очень интересном окружении, и ему, непрерывно растущему, борющемуся за самостоятельность, оно могло только под конец показаться тягостным. Ибо над всем этим великолепием довлела воля князя, имевшего неогра-

ниченную власть над своим придворным штатом. То, что он пользовался этой властью во благо искусства — одна из его заслуг, и вся музыка Австрии, главным образом в Эйзенштадте и Вене, многим ему обязана. Миклош I обладал, помимо княжеского достоинства, характером человека мыслящего и чувствительного, одаренного редкой любовью к искусству, что помогло ему оградить свое стремление к роскошной жизни от опасности впасть в крикливую безвкусицу.

Мария Терезия в Эстергазе

Эта забота о развитии искусств была щедро вознаграждена посещением Эстергаза императрицей Марией Терезией. Монархиня уже не раз бывала в гостях у князя Эстергази в Эйзенштадте и в Киттезее, но о сказочной красоте Эстергаза она знала только понаслышке и теперь пожелала увидеть все собственными глазами. 31-го августа 1773 года в Эстергаз прибыли герцог Альберт фон Саксен-Тешен и эрцгерцогиня Христиана, а на следующий день, 1-го сентября, князь Миклош принимал в своем любимом дворце самую почетную гостью за всю свою жизнь — императрицу.

За пять часов Мария Терезия, путешествовавшая в обществе эрцгерцогинь Марии Анны и Элизабеты, а также своего младшего сына, Максимилиана, проехав через Эдинбург, где ее ожидал князь, проделала путь до Эстергаза. После трапезы высокие гости, поместившись в пятнадцати княжеских экипажах, обзревали парк. Вечером была дана опера Гайдна «Обманутая неверность», после чего состоялся бал-маскарад, во время которого князь проводил высочайшую гостью в китайский павильон. Яркий блеск

свечей, стократно отражаемый зеркалами, встретил вошедших. Их ждал еще один сюрприз: концерт княжеской капеллы. Согласно традиции была исполнена симфония (GA—48), в этой связи названная потом «Мария Терезия». Гайдн, которого князь представил императрице, напомнил монархине о «подаренном шиллинге», который он по ее повелению получил в Шёнбрунне, еще будучи певчим хора мальчиков. Императрица ответила с улыбкой, что тот шиллинг дал прекрасные плоды, и подарила Гайдну золотую табакерку, наполненную дукатами. Маскарад продолжался до самого утра.

2-го сентября в парадной зале был дан большой обед, тоже сопровождаемый игрой княжеской капеллы. После обеда все гости смотрели театр марионеток. Сюжетом исполнявшейся оперы послужила легенда о Филемоне и Бавкиде из «Метаморфоз» Овидия. Перед этим шла пьеса «Совет богов». Сегодня уже с трудом можно себе представить всю изысканную роскошь обрамления для этого «миниатюрного» искусства. Театр марионеток был построен в виде грота. Внутри помещение было выложено пестрыми камушками и ракушками. Хитроумные световые эффекты еще больше подчеркивали причудливую архитектуру и создавали фантастическое обрамление для столь же нереальной игры фигурок. Оно подходило для утонченно-остроумных увеселений светского общества той поры, когда большей частью развлекались пародиями, какой была, например, поставленная в 1775 году опера «Альцеста». Изображать трагическое в веселом облики, в таком необыкновенном окружении, — это было времяпровождение, дававшее одновременно художественное наслаждение и полный отдых.

После ужина был устроен фейерверк, а затем гостей чествовала толпа из тысячи крестьян. Они несли

в руках лампионы и радостными кликами приветствовали свою королеву. Императрица Мария Терезия, как королева Венгрии, пользовалась большой любовью населения этой страны. Праздник длился до поздней ночи, а утром следующего дня императрица уехала назад в Шёнбрунн. Князь Миклош снова провожал ее до Эденбурга.

Впервые после смерти своего супруга Мария Терезия принимала участие в подобных развлечениях.

В ее памяти ярче всего запечатлелись оперные спектакли. «Если я захочу послушать хорошую оперу, — говорила она, — я поеду в Эстергаз». Когда к ней в 1777 году в Шёнбрунн приехали гости: Клемент Венцель, курфюрст Трирский, и его сестра, Мария Кунигунда Доротея, герцогиня Саксонская, герцог Альберт Саксен-Тешенский и его супруга, Мария Христина, императрица попросила князя Миклоша прислать ей оперный театр, вместе с оркестром, и театр марионеток, — настолько ей понравились их спектакли.

Новых гостей увидел Эстергаз в своих стенах лишь через два года, 28 августа 1775 года: то были эрцгерцог Фердинанд и его супруга Мария Беатриса. И снова разнеслись по дворцу и по парку ликующие возгласы спешивших им навстречу жителей деревень, снова выстроились лейб-гвардия и пажи, готовые принять гостей. После осмотра парка высочайшие гости присутствовали на первом представлении оперы Гайдна «Неожиданная встреча». После парадного ужина, в новой китайской зале маскарадов начался бал-маскарад, в котором участвовало более 1400 гостей. На следующий день в парке были устроены всевозможные представления и развлечения.

Но этим сюрпризы для гостей еще не были исчерпаны. И в их честь тоже дали спектакль в театре марионеток — пародию на оперу «Альцеста», сочинен-

ную Йозефом Карлом Пауэрсбахом, секретарем при нижнеавстрийском земельном суде в Вене. Вечером был фейерверк и снова бал.

Третий день был посвящен охоте, за которой последовали новая прогулка и концерт княжеской капеллы. После ужина и спектакля-комедии «Рассеянный» Рейнгарда, — все поехали, провожаемые музыкой духового оркестра, в парк. По данному знаку обширный луг заполнило множество крестьян в национальных костюмах, подданных князя, которые исполняли свои народные танцы. Народ веселился под открытым небом до самого утра, а во дворце, в парадной зале, визит эрцгерцога и его супруги закончился балом.

«L'incontro improvviso» («Неожиданная встреча»)

Сочиненная для празднества опера «Неожиданная встреча» — четвертое крупное сценическое произведение Гайдна. Текст принадлежит Карлу Фриберту, уже известному нам тенору, а сюжет заимствован из пьесы Данкура «Le rencontre imprévue». Она относится к излюбленному тогда жанру так называемых турецких опер и является вариантом либретто «Похищения из сераля».

Али, принц Бальзорский, влюблен в Рецию, наложницу египетского султана. После целого ряда приключений с рабынями Реции, влюбленным удается встретиться, и они решают бежать. Осмин, раб Али, по глупости выбалтывает этот план одному дервишу, который выдает его султану. Во время бегства влюбленных схватывают. Смерть неминуема. Прощение возможно лишь в том случае, если они покорятся; с дервиша, как предателя, должны содрать кожу. Однако султан сменяет гнев на милость,

благосклонно принимает влюбленных и дарует жизнь дервишу.

Глюк еще в 1764 году положил на музыку тот же сюжет под названием «*La gencontre imprévue*», а позднее поставил ее на сцене в немецком переводе под заглавием «Неожиданная встреча» или «Пилигримы из Мекки». Фриберт коренным образом переработал оригинал. Он сделал из него вполне пригодное для сцены оперное либретто, еще раз дав Гайдну возможность блеснуть музыкально-драматической стороной своего гения. Для этого он использовал все применимые в опере формы, начиная с «сухого» речитатива и кончая арией *da capo*. Здесь скрестились все средства выразительности, все формы оперы *seria* и оперы *buffa*; турецкий колорит, как и во многих других произведениях той эпохи, служит здесь излюбленным средством для подчеркивания комизма и юмора. Мы уже встречали этот колорит в «Аптекаре», правда, там он носит ярко выраженные пародийные черты.

Гайдн четко обрисовал характеры отдельных героев своей оперы. Для этого он заимствовал стилевые элементы и оперы *seria*, например в арии Али «Сильно вооруженный», и немецкого зингшпиля — в канцонетте Осмина «Купидон подстерегает», и комической оперы в песнях дервиша. Но всегда он очерчивает уверенной рукой, несколькими штрихами, данную ситуацию. Его герои поют, правдиво выражая свои чувства. При этом в действии нет длиннот, оно плавно развивается до самого конца. Фриберт обладал точным знанием сцены, и очень жаль, что эта опера, несмотря на многократные попытки возродить ее, до сих пор так мало известна.

Описание празднеств увлекло нас несколько вперед. За 1770—1775 годы появился целый ряд произведений, знать которые крайне необходимо для оцен-

ки творчества Гайдна. Поверхностные исследователи жизни Гайдна могут, пожалуй, придти к выводу, что композитор, убаюканный своим благополучием и прочным положением у князя, не считал нужным искать новые пути, а продолжал творить по раз и навсегда установленному шаблону, лишь бы это нравилось его князю и он мог быстро и исправно выполнять свои обязанности. Возможно, что так и поступил бы человек посредственных способностей, но в отношении Гайдна такое мнение должно быть начисто отмечено. Именно это время, примерно до 1780 года, доказывает, как упорно боролся Гайдн со своим собственным гением, как он шел вперед, от старого к новому. «Что-то» волновалось в его душе, как у каждого большого художника, который не желает выставлять себя напоказ, а слушает только переполняющие его мысли.

Симфонии 1770—1775 годов

В симфониях этого пятилетия (и дальнейших лет) обнаруживаются новые принципы формы: мелодические находки приобретают важное значение, Гайдн хочет выразить определенное «содержание». И наоборот — разработка несколько отступает назад. Инструментовка остается такой же несложной: к струнным добавляются только два гобоя и две валторны, как и в его первой симфонии. Но их применение более продуманно, отдельные инструменты, например валторны в *Adagio* симфонии GA—51, приобретают новую глубину звучания. Аналогичный прием мы находим в трио из струнного квартета ор. 20, № 6, где мелодии должны звучать «*sopra una corda*»¹. Гайдн, несмотря на бедный состав инст-

¹ «На одной струне» (итал.).

рументов, требует выразительности не только от мелодии, но и от звучания — углубленности во всех направлениях. Стремление к выпуклому тематизму становится столь неотделимым, что композитор, в полном противоречии с принятой в его время схемой, поражает слушателей совершенно новой мелодией в разработке первой части «Прощальной» симфонии (GA—45). Предваряющая эту мелодию генеральная пауза еще больше заостряет внимание на ее необычности.

18



Как тут не вспомнить мотив е-moll в разработке «Героической» симфонии Бетховена! Еще один пример того, как Гайди предвосхищает кое-какие особенности музыки поздних времен.

Гайди всегда был не лишен лукавства, он любил поражать неожиданностью, до глубокой старости его не покидало превосходное настроение. Это почувствовали еще англичане в «Симфонии с ударом литавр», которую они так и называли: «The surprise» — «Сюрприз». Эта черта роднит его с Ф. Э. Бахом, тоже большим любителем динамических эффектов.

И все же решающим в этих симфониях остается стремление к мелосу. Оно так сильно, что сгущается в унисонные ходы (в симфониях GA—46 и 52), а иногда выражает во взволнованной мелодии всю полноту страстного желания, как в ведущей теме симфонии «La passione» («Страсти», GA—49):

19



Необыкновенное манит к себе, и Гайдн, в полном расцвете своих творческих сил, охотно идет следом. Убедительным примером является, кстати, только что процитированная «Прощальная» симфония.

Квартиры для музыкантов во дворце Эстергаз оказались тесными. Самих членов капеллы еще можно было разместить, но для их семейств места не хватало. Поэтому князь в начале 1772 года распорядился, чтобы музыканты не привозили в Эстергаз ни жен, ни детей. Исключение было сделано только для Гайдна, певцов Фриберта и Дихтлера, а также для скрипача-виртуоза Томазини, любимца князя. Это был очень неприятный запрет, и когда князь стал все позднее осенью задерживаться в Эстергазе, разлученные с семьями музыканты начали осаждать Гайдна просьбами о помощи. Композитор нашел выход. По-своему очень оригинальным способом, но он добился успеха.

В заключение одного из вечерних концертов было решено исполнить новую симфонию Гайдна. Она началась в тональности *fis-moll*, по тем временам весьма необычной, и, как ни удивительно, не закончилась на четвертой части: после нее началось *Adagio* в *A-dur*. Разделенные на две партии скрипки (*divisi*) начали новую тему. И вдруг произошло нечто уж совсем неожиданное: одна валторна и один гобой перестали играть, оркестранты уложили свои инструменты в футляры и ушли с эстрады. Очень скоро за ними последовали другие музыканты, и под конец остались только скрипки, которые доиграли последнюю часть в терцию и сексту.

Князь Миклош понял, что музыканты хотят домой. Смягченный музыкой Гайдна, он исполнил их желание. Вот почему эта симфония и была названа

«Прощальной». Она дает яркое представление не только о музыкальной изобретательности Гайдна, но о его редкостном умении правильно и тонко передавать как простым смертным, так и князьям свои чувства и желания.

Симфония эта — один из самых красноречивых примеров творческих устремлений Гайдна в те годы. Не следует удивляться, что он, приобретая новое, нередко возвращался к прежним вкусам. Именно при его упорной привычке — не расставаться сразу с достигнутым — это вполне понятно. Так, он, например, крепко держался за контрапунктический стиль менуэтов (Симфонии GA—44 и 47) и ввел двойной контрапункт октавы во второй части симфонии GA—47.

Вспомним, что в это же время была написана месса св. Цецилии и «Солнечные квартеты» 1772 года, о которых мы упомянем ниже. Гайдн явно переживал пору исканий. Он знал старое, овладел им, искал новое и это новое тоже покорил. Так скрестились музыкальные силы: контрапункт, пришедший из эпохи барокко и более старых времен, признанный как высшее достижение музыкального искусства, и вольное мелодическое выражение как признак грядущего. У старых контрапунктистов заимствованы форма и гармония, в ритме же он нашел новые образования: все его установки в целом изменились. Можно ли говорить о «романтическом кризисе», о «буре и натиске» у Гайдна? Это зависит от позиции, какую каждый занимает в отношении этих проблем. Вероятно, в нем кипели и «буря», и «натиск», он переживал период, какой суждено пережить всякому творчески одаренному человеку. Но для подлинного периода «бури и натиска», каким знаем мы его в литературе (откуда и пошло это название), Гайдн все-таки чересчур ясная и спокойная натура. В нем это борование роста происходило не так бурно; оно не знало

ни отчаяния, ни непобедимой тревоги и, прежде всего, не знало «мировой скорби». Гайдн познал и страсть, и боль, и радость, и серьезность, и юмор, но это — будущий классик: над всем царила всепобеждающая радость (но не бессмысленный смех!), душевное волнение укрощалось стилем. Этот характер его натуры воспринял впоследствии Моцарт. С неповторимой гениальностью он поднял на еще более трудно достигаемую высоту то, что унаследовал от Гайдна; сияние же радости, душевное здоровье наложило свой отпечаток на сочинения, написанные Гайдном в преклонном возрасте, и на творчество последующих поколений.

Струнные квартеты ор. 17 и ор. 20

В этих двенадцати струнных квартетах, возникших в 1771 и 1772 годах, в рамках камерной музыки отразилась происходившая в художнике внутренняя борьба. После этих квартетов наступил, как известно, десятилетний перерыв. Только в 1781 году снова были написаны произведения этой формы. Причины перерыва нам неизвестны, их могло быть много, возможно, одна из них — отсутствие заказов. К тому же композитор тогда слишком увлекался оперой: другие задачи — другие проблемы.

Значит ли это, что великие деяния внутреннего, духовного порядка зависят от внешних обстоятельств? И да, и нет, ибо заказ на сочинение имел только внешнюю форму приказания, само же сочинение возникало согласно внутренней потребности творчества. И когда художник такого уровня, как Гайдн, получал подобный импульс извне, непроизвольно в душе его рождалось произведение нетленной красоты. И опять мы видим, сколь многим искусство это обязано княжескому меценатству. Князь «приказывал» сочинять

для себя музыку не только потому, что он за нее платил, но и потому что испытывал потребность в искусстве как в существенном компоненте всего своего образа жизни. Кроме того, достаточно хорошо известно, что Гайдн писал музыку и без «приказов»; и он с несравненным мастерством доказал это изумленному миру после 1790 года. И то, что он, несмотря на «обязанность» сочинять музыку, вкладывал в произведение свою собственную индивидуальность, слишком хорошо понятно, судя по всему, что известно о личности Гайдна.

В ор. 17 еще ощущается влияние Филиппа Эммануэля Баха (в *Adagio* из № 5), а также отзвуки северогерманской манеры письма (медленные части из № 1 и № 3). Но одновременно явственно звучат и австрийские интонации. В менуэтах, прежде всего, квартета № 1, а также в некоторых мелодических оборотах других частей чувствуется Гайдн-австриец, хотя финал первого квартета с его замирающим *ritardando* готовит нам одну из тех неожиданностей, на которые так щедра неистощимая изобретательность Гайдна.

Струнные квартеты ор. 20, так называемые «Солнечные» (по рисунку на титульном листе одного из старинных изданий), позволяют нам еще глубже заглянуть в душу Гайдна. Они известны, прежде всего, своим развитым контрапунктическим письмом (финалы № 2, № 5 и № 6). В этих частях, как и в соответствующих местах из симфоний и мессы св. Цецилии, уже явно намечается различие стилевых направлений. Гайдн должен пробиться вперед — к новым принципам композиции. Он идет к ним медленно, обдуманно, но с непоколебимой целеустремленностью. Суть такого развития заключается в том, что противоположности часто находятся в непосредственной близости: квартет ор. 20, № 5 начинается в трагиче-

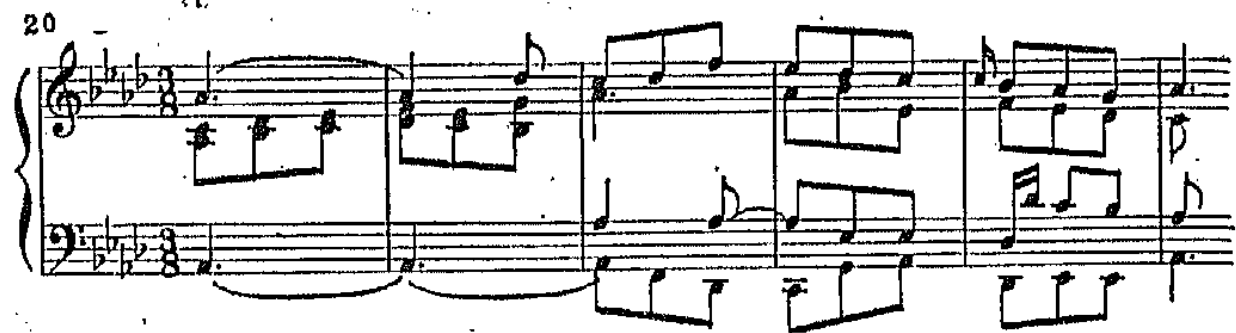
ской тональности *f-moll* с патетическими темами в первой части. Затем в той же тональности идет менуэт, отличающийся симметричной структурой (пятитакты!). Третья часть — *Adagio* — построена в форме сицилианы (смелая по тому времени перестановка частей!). Финал в форме «*fuga a due Soggetti*» разрабатывает генделевскую тему с удержанным контрапунктом, который и является второй темой. Следует сказать о динамике настроений всего произведения: патетика в первой и второй частях, спокойная лирика в третьей, прямолинейный, барочной широты поток музыки в заключительной части.

Подобные контрасты повторяются в квартетах ор. 20 не раз. Строгому контрапунктическому письму противостоит подчеркнуто эмоциональный мелос. Ни в одном из своих прежних сочинений Гайди не указывал с такой настойчивостью на это обстоятельство самими обозначениями темпа: «*Affettuoso e sostenuto*» (№ 1, III) «*Allegro con spirito*» (№ 3, I), «*Allegro di molto*» (№ 4, I), «*Allegro di molto e Scherzando*» (№ 6, I). Все они говорят о побудительных причинах, требующих, чтобы, поднявшись над чисто музыкальным началом, здесь главенствовала поэзия человечности. К тому же в нефугированных частях уже ощущается гораздо более тонкая мотивная разработка. Гайди стоит на пороге осуществления своего принципа тематической разработки. Он, безусловно, уже пользовался им еще до создания своих струнных квартетов 1781 года, с которыми обычно связывают начало этого принципа. Среди квартетов ор. 20 выделяется своим «экзотическим» венгерским колоритом № 4, с его менуэтом «*Allegro alla Zingarese*». Перед нами — один из многочисленных примеров народных влияний на музыку венских классиков.

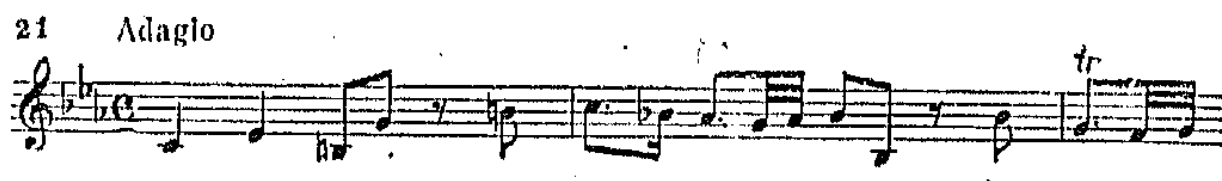
В той части Австрии, где жил Гайди, скрещивались пути нескольких музыкальных культур: исконно

австрийско-венская, музыка альпийских стран, Богемии, Южной Моравии, Словакии, Кroatии, Венгрии, цыганские певцы рассыпали то здесь, то там свои драгоценные мелодии. Тот, у кого были чуткие, всегда готовые слушать уши, мог подхватить не один прекрасный мотив для своего произведения. Гайдн, а за ним Бетховен и Шуберт так и поступали, они доказали при этом, как велика мощь венской классической школы. Ибо, несмотря на все разнообразные влияния, школа эта выработала свой собственный стиль, сохранила свою ярко выраженную индивидуальность, взращенную на австрийской почве.

Мелодика квартетов ор. 20 порой уже насыщена мощным дыханием бетховенских *Adagio*. В квартете № 1 она начинается с «*Affettuoso e sostenuto*»:



Но не обошлось тут и без староклассической формы: начальный унисон медленной части квартета № 2 звучит так:



Начальная интонация этой темы возвращает нас к бетховенской сонате ор. 111. Никаких реминисценций у Бетховена — но мы воочию убеждаемся, какой силы может быть преисполнен и Гайдн. Его еще при жизни несправедливо упрекали в легковесности, при-

чем всегда усердно отстраняли «глубокомысленного Гайдна», цепляясь за его сочинения в стиле беспечного рококо. Но вообще говоря, в десятилетие 1770—1780 «глубокомысленный Гайдн» с неодолимой силой выступил на первый план. И будет лишь верно и справедливо по возможности добросовестно изучить, наконец, все стороны души этого художника, столь богатой различными музыкальными порывами. Отдельных чудесных черт в каждом произведении Гайдна так много, что нам придется ограничиться лишь самыми скромными примерами в надежде побудить читателя самостоятельно заняться изучением этой прекрасной музыки.

Клавирные сонаты

В клавирных сонатах того периода также происходит накопление сил. Их части полны то веселья и беспечности, то сдержанной страсти, как, например, начало с-moll'ной сонаты (GA—20, UE—26) 1771 года:



(В 1780 году эта соната вместе с пятью другими была посвящена сестрам Ауэнбруггер.) Шесть сонат, сочиненных в 1773 году и посвященных князю Миклошу Эстергази, дарят слушателю еще больше разнообразных впечатлений. В качестве примера можно, пожалуй, привести E-dur'ную сонату (GA—23, UE—10). Напоминающие о стиле Ф. Э. Баха две первые части, прежде всего медленная средняя часть в размере $\frac{6}{8}$, со «вздохами» и драматически заостренными

эпизодами, завершаются финалом, где хорошо рассчитанным контрастом звучит по-гайдовски веселая концовка:



Это не бездумная радость, которая заставляет забыть всю серьезность искусства и жизни, а просто проявление духовной твердости человека, его спокойного и ровного оптимизма.

Просветленность финала циклической сонатной формы в симфонии, камерной музыке и клавирной сонате во многих случаях берет начало от направленности последнего танца сюиты — «галопирующей» жиги. Но так же как Бах «стилизовал» радость в несравненных финалах своих сюит, так и у Гайдна, именно в силу того, что он культивировал в своей музыке «чистую радость», она никогда не превращается в выражение разнузданных или легкомысленных чувств. Выражение радости, воплощение этого чувства у Гайдна сливается с той радостью, какую рождает в слушателе совершенство формы. Ведь прежде всего надо было создать форму. Тогда все предстает в правильном свете, тогда не возникает никаких превратных толкований, тогда становятся ощутимы присущие искусству Гайдна достоинства, ибо это искусство на них и покоится, а именно: чистота чувства, мастерство разработки, ясность мысли и неподкупность высказывания, которое не замутнено ничем внешним, наносным.

К клавирным сонатам, посвященным князю Эстергази, последовательно примыкают шесть сонат 1776 года (GA—27—32). Они стилистически зрелы,

как по форме, так и по содержанию. Тщательная разработка мелких и мельчайших мотивов вновь напоминает о Ф. Э. Бахе, но уже не настолько, чтобы можно было говорить о прямом влиянии; здесь уже мы видим манеру, свойственную именно Гайдну. Намерение Гайдна, несмотря на все контрасты, объединить весь цикл единой формой, заставляет его в A-dur'ной сонате GA—30, UE—6 связывать аттассу все три части; Adagio, следующее за первой частью после септаккорда, выполняет задачу модуляции из fis-moll в E-dur, доминанту A-dur, и носит чисто переходный характер. Кроме того, это Adagio производит необычайно глубокое впечатление своим благозвучным двухголосием, главное очарование которому придает соединение мелодии с восходящими разложенными аккордами второго голоса. Отсюда непосредственно начинается заключительная часть «Тема con variazioni» в темпе менуэта. Таким образом Гайдн объединяет два принципа формы: танцевальный жанр, менуэт, используется им как финал, по примеру прежних его произведений; но одновременно Гайдн применяет и столь любимые им вариации. Так он в своем замысле достигает богатейшего разнообразия. Почти все заключительные части его клавирных сонат тех лет формировались, однако, в двух направлениях: в первом последовательно развивается в цепи вариаций тема, состоящая большей частью из шестнадцати тактов, второе направление мы находим в вышеприведенной сонате E-dur, из числа посвященных Эстергази в 1773 году, или же в G-dur'ной сонате 1776 года (GA—27, UE—1). Тема в форме небольшой трехчастной песни подвергается тональным изменениям и, путем введения минора, явно приспособляется к форме рондо. В действительности это нужно только для того, чтобы создать впечатление обязательной в сонатных формах разработочной час-

ти. Здоровый гайдновский «рацио» позволяет себе здесь остроумнейшую игру композиционными приемами. Гайдн, действительно, играет ими виртуозно. Думаешь услышать одно и поражаешься, находя неожиданный поворот мысли.

В разработках первой части вообще Гайдн обычно использует главную тему. Но, конечно, эта тема должна представлять собой такой яркий образ, чтобы ее преобладание стало закономерным. Так постепенно мелодика приобрела определенное смысловое значение, темы очертились резче. То же мы находим и в клавирных сонатах.

Как самая привычная форма для домашнего музицирования, клавирная соната во второй половине XVIII века играла важную роль. Задуманная вначале как «услуга для души», она в последних сонатах Гайдна и Моцарта уже становится формой более серьезного произведения. Ей уже придают большее значение, нежели «времяпровождению в хорошем стиле». Пусть от медленной средней части F-dur'ной сонаты из сборника, посвященного Эстергази, до последних шедевров Бетховена — долгий путь развития. Начало этого пути и первые на нем достижения являются заслугой Гайдна.

Отмеченные в клавирных сонатах достоинства мы находим и в других инструментальных произведениях Гайдна, написанных до 1776 года. Пусть некоторые из них, например ариетты и вариации для клавира в Es-dur и A-dur или камерные произведения, занимают не очень большое место в многокрасочной палитре творчества Гайдна, но в общей цепи они представляют собой важное звено, лишний раз показывающее поистине неисчерпаемое мастерство композитора.

В те же годы возникли дивертисменты для различного состава инструментов. Бытовая музыка тако-

го рода в те дни была еще очень любима, но старому пятичастному циклу пришлось потесниться и сократиться до трех частей. По каким бы причинам ни произошло сокращение этой циклической формы, новый вид ее стал более сжатым. Но мастерство Гайдна внесло и сюда такое разнообразие, что вновь и вновь изумляешься его виртуозной изобретательности. Для этих сюит также характерна интенсивность чувства, заявляющая о себе почти во всех сочинениях того периода.

В 1775 году появились и последние баритонные трио. Князю Миклошу приелся столь любимый прежде инструмент. С этим, конечно, связано и увольнение обоих виртуозов, игравших на нем: Андреас Лидль ушел в 1774 году, Карл Франц последовал за ним в 1776.

Написанные в те последние годы трио для баритона примечательны в том отношении, что и в них проявились те же тенденции, однако, если можно сказать, «сжатые» тесным пространством трехголосной фактуры. Контрапунктические и вариационно-технические тонкости подчеркивают здесь красоту мелодий, ту красоту, которая прежде всего заключается в самой прелести трехголосного склада.

Шесть дуэтов (сонат) для скрипки и альты — произведения, единственные в своем роде. Простотой своего двухголосия они напоминают обычную для Гайдна сонату с *Basso continuo* и лишь вновь подтверждают уверенность, которую мы выражали выше, что Гайдн, несмотря на свое неудержимое стремление к новым берегам, при случае не прочь вернуться и к старым формам. Он, как сказал о нем Моцарт, мог добиться всего, чего хотел. Он, например, писал музыку, удобоисполнимую не только для обычных инструментов, но и для различных механических игрушек.

Тонкую филигранность стиля рококо, которым отмечены клавирные сочинения Гайдна, мы находим в особенно убедительной, можно сказать, волшебной форме в пьесах его для флейтовых часов.

Библиотекарь князя Миклоша, Примитивус Немец из ордена Милосердных отцов, был не только хорошим музыкантом и композитором, учеником Гайдна, но и превосходным механиком. Он искусно изготовлял часы и механические игрушки. Три такие музыкальные игрушки, изготовленные в 1772, 1792 и 1793 годах, сохранились до сих пор; они играют пьесы, которые Немец специально для этого выпросил у Гайдна. Мастер симфонии заставил своего ученика и искусного механика разъяснить ему, каким образом игрушка воспроизводит музыку, и после этого сочинил несколько коротких пьесок, которые можно причислить к самым непритязательным, но и самым наивно-задушевным произведениям из тех, что Гайдн подарил миру.

Корпус инструмента состоит из набора маленьких деревянных трубочек (от 17 до 29) закрытого 4-ступенчатого флейтового регистра, издающего нежный, мягкий тон, сопровождаемый характерным для флейты булькающим придыханием. Маленький валик со шпёнками крутится, причем шпёнки обеспечивают доступ воздуха из маленького меха в отдельные трубочки. Эти трубочки начинают вибрировать, исполняя пьеску точно в соответствии с представлениями автора: в нарастающем темпе, правильно выполняя украшения, ломаные аккорды и все те неуловимые тонкости игры, которые никогда нельзя исчерпывающе передать с помощью нотной записи. Вот почему эти флейтовые пьески имеют для нас такую ценность: воспроизведенные механически, они пред-

ставляют собой нечто вроде граммофонной пластинки, дошедшей до нас из глубины XVIII века. Они дают нам неискаженное, точное представление об исполнении музыки Гайдна, по крайней мере, его сочинений для флейты, причем в точном согласии с оригинальным замыслом автора. В те времена любили развлекаться подобными музыкально-механическими сюрпризами; напомним о знаменитом «звучащем» кресле в княжеских покоях замка Эстергази.

Церковная музыка

В церковной музыке Гайдна, написанной до 1776 года, проявляется сильная тенденция к самоуглублению. Обработка текста делается более тщательной, мелодика задушевной, ударения подчинены интонациям речи и выразительности; иногда присущее его музыке многоголосие побеждено, периоды короче — и все это способствует концентрации целого.

Так, очаровательное «Salve Regina» в g-moll с органным соло, написанное в 1771 году, представляет собой образец непревзойденного по изысканности предвестника Малой органной мессы. Сочиненная годом позже, предположительно — ко дню именин князя (6 декабря), месса св. Николая — ее зовут иногда мессой св. Иосифа — это первая месса Гайдна в задушевной песенной манере. Вливающаяся в нее Кугие в $\frac{6}{4}$ сразу сообщает всему произведению ясное спокойствие, почти пасторальный характер. Да и во всех остальных частях ощущается этот ясный основной тон, хотя слова, в соответствии со смыслом, поются то энергично, то умоляюще. Скрипичные фигуры, такие же ясные и торжественные, придают произведению блеск, какого можно было бы ожидать только от музыкальной литургии. Нельзя умолчать и о мелодическом родстве «Pleni sunt coeli» в Sanctus

с мессой Нельсона. Ведь из этого ясно видно, что произведениям молодого Гайдна, как уже говорилось, присуща такая же художественная глубина, как и партитурам зрелых лет. У художников с яркой индивидуальностью всегда так бывает в итоге: нерушимость творческого *credo* и воля, хотя в молодости художественное мастерство еще не так развито и способ выражения другой.

То, чему положено начало в мессе св. Николая, продолжается в Малой органной мессе в еще более скромных размерах, но очень последовательно. Эту мессу, так же как, предполагают, и «*Salve Regina*» в g-moll, Гайдн написал для церкви монастыря Милосердных отцов в Эйзенштадте. Возможно, что при исполнении он сам играл партию органа. Маленький орган с серебряными трубами стоит еще по сей день, доказывая своим звучанием, насколько правильно и целесообразно Гайдн инструментовал оба эти произведения.

На автографе мессы, после обычного «*In Nomine Domini*» («Во имя господ») стоит надпись (заголовок): «*Missa brevis S-t Iohannis de Deo*»¹. Это ясно указывает, что она посвящена ордену Милосердных отцов. Иоганн фон Готт (1495—1565, его настоящее имя Иоганн Кундад) был основателем этого ордена, по сей день оказывающего неоценимые услуги в уходе за больными. Гайдн был в самых дружеских отношениях с отцами из Эйзенштадтского монастыря. Страдая часто от простуд, он нередко обращался к ним за врачебной помощью; кроме того, Прimitивус Немец был любезным его сердцу другом и учеником. Более чем естественно, что Гайдн часто посвящал свое время и искусство этой обители. Он сочинял для ее церкви и другие, более мелкие произведения,

¹ «Краткая месса, посвященная св. Иоанну» (лат.).

но главным, незабываемым памятником его дружеского расположения является Малая органная месса.

Она представляет собой *Missa brevis*, где по традиции перемежаются тексты *Gloria* и *Credo*.

Малая органная месса вообще принадлежит к числу прекраснейших творений Гайдна. *Benedictus* с органическим соло уже поражает той поистине неземной проникновенностью, какой восторгаешься в больших литургиях, сочиненных после 1796 года. Здесь перед нами уже вполне зрелое мастерство, хотя оно пока проявляется в небольших формах и в очень скромном звучании. Для исполнения мессы, кроме органа и четырехголосного хора, требуются всего две скрипки, виолончель и контрабас, так называемое венское церковное трио, состав, распространенный и в южной Германии.

Стремление к серьезному, высокому, которое мы находим в те годы в произведениях всех форм, отражается и в написанной в 1767 году «*Stabat Mater*». Текст этот, рисующий картины страдания и мук, бесконечные красоты рая, нашел, судя по всему, живейший отклик в душе Гайдна, проникнутой в ту пору печалью. Он положил текст на музыку в неаполитанском стиле, разложив его на отдельные арии, дуэты, квартеты, хоры, воспользовался обычной для такого церковного стиля мелодикой, с ее ритмами, пунктирными унисонными ходами и колоратурами. Трагическая *g-moll* и родственные ему тональности создают звучание, отмеченное напряженностью и скорбью. Хор не только служит звуковым фоном, но и принимает деятельное участие в целом. Там, где солисты поют: «*Fac, ut portem Christi mortem, Passionis fac, consortem*» («Дай мне почувствовать смерть и муки Христовы, испытать боль его ран, удостоиться его креста»), — хор с настойчивой готовностью подхватывает слово «Дай...» («*Fac...*»). Повсюду чувствует-

ся пока еще скрытая под преходящим покровом неаполитанского церковного стиля своеобразная серьезность Гайдна, его зреющее мастерство.

Это замечается и в хорах: здесь голосоведение стало более утонченным, более гармоничным, просодия сделалась более скрупулезной. Гайдн вслушивается в текст. Того, чем он уже давно с большой виртуозностью овладел в своих операх, то есть умения находить правильное соотношение между содержанием текста и выразительностью музыки, он достиг теперь в произведениях для хора.

«Il ritorno di Tobia» («Возвращение Товия»)

Слава Гайдна как автора ораторий всегда ассоциируется с его «Сотворением мира» и «Временами года». Они были написаны на немецкие тексты и своей гениальностью и свежестью, даже для него непостижимой, затмили свою родоначальницу — ораторию «Возвращение Товия», сочиненную на итальянские слова Джiovанни Гастоне Боккерини.

Гайдн работал над этим произведением в Вене. Основанное в 1771 году по почину Флориана Леопольда Гассмана Общество музыкантов, союз, целью которого было оказание помощи вдовам и сиротам музыкантов, обычно во время поста и на Рождество устраивало благотворительные концерты — академии. Для этого во время поста 1775 года Гайдн сочинил своего «Товия». Оратория была исполнена в театре Кернтнертор 2-го и 4-го апреля. Гайдн сам дирижировал и имел огромный успех. Помимо всего, оба концерта дали чистого дохода 1700 гульденов.

Первоначально в оратории было только по одному хору в конце обеих частей и один в начале.

В 1784 году Гайдн добавил еще два, после чего оратория приобрела знакомую нам сегодня форму. Она выдержана всецело в духе неаполитанской школы, но Гайдн пошел своим оригинальным путем. Колоратуры здесь еще имеются в изобилии, но формы их автор изменил. Сольные партии он написал уже не в виде арий *da capo*, а придал трехчастности основные черты сонатной формы: вторая (средняя) часть является как бы разработкой, а третья — не просто повторением, но репризой. В мелодике уже отчетливо проступают основы классического голосоведения. Ария № 13а (Товия) начинается так:



В этой мелодии уже заключена моцартовская сладостная чувствительность (отголосок первой арии из «Похищения»); здесь Гайдн явно отказывается от шаблонного языка тогдашних ораторий. И в речитативах он тоже заметно уходит вперед. Рассказ об исцелении слепого Товия его вернувшимся с чужбины сыном Товием, которому помогает архангел Рафаил, краток, без многочисленных аллегорических пауз, какие были свойственны итальянской оратории. И потому в произведении есть непрерывно развивающееся действие, протекающее без помех. Хоры тоже не стесняют, а наоборот, подчеркивают драматическое действие, нередко достигая при этом увлекательной мощи.

Гайдн вложил много страсти во внутренний мир произведения, много труда положил и на отделку. В разработке мотивов отдельных эпизодов явно ощущается стремление к единству, инструментальная дости-

гает небывалых доселе разнообразия и многогранности.

Венская общественность привыкла к хорошим ораториям. Поверхностного сочинительства в этих кругах не терпели со времен И. Й. Фукса. Гайдн знал, чего ждут от него здесь, в центре музыкальной культуры, и для своей первой оратории не пожалел сил. Так родилось это произведение, которое мы теперь знаем в его окончательной форме. Все признали высокую художественную ценность оратории. «Императорско-королевская, пользующаяся особой милостью двора Реальцейтунг фюр виссеншафтен, кюнсте унд коммерциен» поместила в своем 14-м номере от 6 апреля 1775 года следующий похвальный отзыв:

«Знаменитый капельмейстер Гайдн дал исполненной 2-го и 4-го апреля сочиненной им оратории название «Возвращение Товия». Оратория получила всеобщее признание, в ней автор еще раз блеснул своим уже всем известным мастерством. Выразительность, естественность и мастерство столь тонко переплелись во всем произведении, что слушателям оставалось то восторгаться, то приходить в изумление. Особенно хоры пламенели таким огнем, какой до сей поры мы чувствовали только в произведениях Генделя; одним словом, публика, в огромном количестве присутствовавшая на концерте, была в восхищении; и на этот раз Гайдн показал себя великим художником, чьи произведения любимы всей Европой и в которых иностранцы признают оригинальный гений этого композитора.

Неизменно прекрасное исполнение музыки делает честь здешним и иностранным музыкантам, и честь эта тем более высока, что весь доход от концерта жертвуется в помощь вдовам и сиротам музыкантов. Благородное начинание, которое осушит слезы в гла-

зах не одной осиротевшей семьи художника, ибо такова, как правило, судьба одаренного человека, что он не в силах сколотить состояние для обеспечения своей семьи, а может при жизни завоевать только немного славы, которая подобна мыльному пузырю».

К статье было присовокуплено стихотворение посредственного таланта, в конце которого имя Гайдна многозначительно сопоставляется с именами Генделя, Глюка и Баха. Это сопоставление нас, пожалуй, несколько удивляет, но вглядываясь в прошлое, мы видим в нем необходимое для нас свидетельство почета Гайдна, которым он пользовался уже в ту пору, в 1775 году. Красота его произведений уже тогда излучала на своего творца блеск неподдельной славы.

На вершине княжеской службы

1775 год — середина срока службы Гайдна у Эстергази. Через пятнадцать лет композитор уже станет свободным художником: окруженным почетом, обеспеченным материально, благодаря жалованию и пенсии, составившим в общей сложности 1400 гульденов, он будет жить и творить по собственному усмотрению.

Каково же было жалование Гайдна на службе у Эстергази?

1761 год. Гайдн назначен помощником капельмейстера, получая 400 рейнских гульденов в год, офицерское довольствие и, в придачу бесплатно, один летний или зимний мундир.

1762 год. Вступив во владение, князь Миклош Эстергази повышает жалование Гайдна на 200 гульденов. С 1763 года офицерское довольствие также выдается в деньгах, и Гайдн получает уже 782 гульдена 30 крейцеров. Капельмейстеру Вернеру выплачи-

вают всего 428 гульденов, что свидетельствует, как высоко князь ставит молодого помощника капельмейстера.

1771 год. В дополнение к довольствию натурой, князь жалует Гайдну 9 ведер офицерского вина и 6 сажений дров.

1773 год. Умирает придворный органист Франц Новотный, и Гайдна назначают по совместительству, «Qua-organista». На самом же деле на органе играл учитель Йозеф Дицль, который, когда в том объявлялась нужда, замещал Гайдна. Гайдн выполнял только роль зрителя — он должен был наблюдать за тем, чтобы служба органиста исполнялась регулярно и пунктуально. За это Гайдн получил прибавку к натуральному довольствию: в пересчете на деньги это давало 179 гульденов и 15 крейцеров, — а Дицль получал жалование органиста в размере 100 гульденов. Таким образом годовое жалование Гайдна выросло до 961 гульдена 45 крейцеров. Эту сумму Гайдн получал до 1790 года.

В 1789 году вновь увеличивается натуральное довольствие Гайдна как капельмейстера: раз в год ему «по милостивому распоряжению» выдают «одну свинью».

1790 год. После смерти князя Миклоша I Гайдну выплачивают ежегодно пенсию в размере 1000 гульденов и 400 гульденов жалования. За это он обязан и впредь именовать себя «капельмейстером князя Эстергази». От обязанностей службы при княжеском дворе и необходимости сочинять музыку для княжеской семьи он освобождается.

С 1 октября 1795 года ему выдается «ежедневно в Эйзенштадте или Вене мера офицерского вина».

1 октября 1797 года его жалование вновь увеличивают на 300 гульденов. Таким образом Гайдн получает 1700 гульденов и, кроме того, «по доброй

воле господ — один мундир». Обычно это был зеленый фрак с красными отворотами. В Эстергазе также выдавали голубой фрак с богатым золотым шитьем.

К этому закрепленному контрактом жалованию и оплате натурой следует добавить многочисленные подарки и иные знаки княжеского благорасположения. Дважды по повелению князя Гайдну отстраивали его сгоревший дом. Получив в дар карету и лошадь, Гайдн испросил у князя также и фуражное довольствие и получил его. Подобное княжеское великодушие проявляли и наследники Миклоша Великолепного. Особенно благоволили композитору Миклош II и его супруга Мария Герменегильд, которые не раз осыпали Гайдна благодеяниями на закате его дней.

В 1806 году Гайдну в последний раз повышают жалование. С 1 ноября этого года он получает в общей сложности 2300 гульденов. Сверх того, князь велит постоянно отпускать стареющему композитору малагу и токай для поддержания здоровья и предоставляет в его распоряжение свой экипаж. Инициатором подобных благодеяний обычно выступает княгиня Мария Герменегильд; навещающая Гумпендорф, она была хорошо осведомлена о состоянии Гайдна. Благодарственное письмо Гайдна свидетельствует о преданности великого композитора князю. На этом послании лежит печать времени и самой личности Гайдна. Сохраняя внешне форму благодарственного письма, оно являет собой одновременно и свидетельство скромности и смирения великого человека. Письмо гласит:

«Светлейший князь, милостивый государь мой! У меня нет слов чтобы высказать чувства умиления и радости, кои всколыхнуло в глубине души моей всемилостивейшее послание Ваше ко мне, и столь же не в силах я выразить мои искреннейшие чувства

олагодарности за высочайшую милость, оказанную мне, старому и немощному слуге Вашему.

Ваша светлость тем самым вновь являет доказательства великодушия Вашего к артисту, даже когда он, достигнув преклонного возраста и лишившись сил, более уже не может исполнять своей службы.

О! Да одарит меня Создатель перед концом моим силами, дабы я мог положить на музыку чувства, рожденные во мне этой незаслуженной высочайшей милостью! Замираю в глубочайшем благоговении!

Преданнейший и покорнейший слуга
Вашей светлости

Йозеф Гайдн».

Положение и доходы Гайдна позволяли ему оказывать помощь и своим родственникам. Когда 12 сентября 1763 года в результате несчастного случая умер отец, Гайдн в следующем году взял к себе в Эйзенштадт брата Иоганна (Ганзля), лишившегося всяких средств к существованию.

В 1765 году мы видим Иоганна в церковном хоре в должности неоплачиваемого тенора. Официально он был зачислен только в 1771 году. Судя по всему, у Иоганна был не очень красивый голос, так что в хоре он скорее всего держался благодаря брату. В дальнейшем Йозеф Гайдн, верный высказанному в автобиографии правилу: «Хочу, чтобы ко мне относились, как к добросердечному человеку», — сделал много добра своему младшему брату.

Автобиография

В 1778 году в Вене вышел в свет своего рода биографический справочник «Ученая Австрия». В этом справочнике издатель де Лука собрал всевозможные

сведения об ученых, артистах и других знаменитых личностях, живущих в Австрии. Обратился де Лука и к Гайдну с просьбой сообщить соответствующие даты. Так и возникло послание «Estoras, 6 июля 1776 года», отрывки из первой, биографической части которого уже цитировались в данном труде в соответствующих разделах.

Однако не обойдем молчанием и вторую часть, в которой Гайдн пишет об оценке своих произведений. Как документ своего времени и эта часть чрезвычайно важна.

Сначала Гайдн упоминает свои оперы и ораторию «Возвращение Товия».

«Среди других следующие мои сочинения пользовались наибольшим успехом: опера «*Le Pescatrici*», «*L'incontro improvviso*»¹, представленная в присутствии его королевского и императорского величества, «*L'infedeltà delusa*»², оратория «*Le ritorno di Tobia*»³, исполненная в Вене.

Затем он говорит о «*Stabat Mater*» и о том, что Хассе отозвался об этом сочинении с большой похвалой. Гайдн пишет: «Именно эту рукопись (имеется в виду письмо) я буду всю жизнь хранить, как некую драгоценность, и не содержания ради, а ради памяти о достойнейшем человеке».

Следующий абзац относится к берлинской критике.

«В камерном стиле я имел счастье понравиться почти всем, кроме берлинцев, об этом свидетельствуют как газеты, так и полученные мною письма. Меня удивляет только, что, обычно вполне разумные, господа берлинцы, критикуя мои вещи, не знают ника-

¹ «Рыбачки» и «Неожиданная встреча» (итал.).

² «Мнимая обманщица» (итал.).

³ «Возвращение Товия» (итал.).

кой меры — в одном еженедельнике они превозносят меня до небес, в другом — загоняют на 60 сажень под землю, и без всяких обоснованных доводов. Однако я догадываюсь, почему: они не в состоянии исполнить ни одну из моих композиций, а признать этого не хотят из самолюбия и еще по другим причинам, на кои я с божьей помощью в свое время укажу. Господин капельмейстер дон Диттерсдорф, недавно написавший мне из Силезии, просит меня оправдаться перед лицом столь сурового осуждения, однако я ответил ему, что одна ласточка еще не делает лета, и быть может уже в ближайшее время люди объективные заткнут им рот, как это однажды уже произошло с ними, когда зашла речь о монотонности. Однако ж, не взирая на все это, они прилагают немалые усилия, дабы получить все мои сочинения, в чем меня заверил королевский и императорский посол в Берлине, господин барон ван Свитен, будучи прошедшей зимой в Вене. Но довольно об этом».

Это — не что иное как пропасть, разделяющая Север и Юг, и Гайдн преодолел ее с немалым запасом юмора.

И все же самое трогательное в этом письме — приписка:

«Все мое честолюбие направлено на то, чтобы весь мир видел во мне, таком, каков я есть, человека добросердечного. За славу свою я благодарен Всемогущему Господу, ибо всем я обязан одному ему. Мое единственное желание — не обидеть ни ближнего своего, ни моего князя, и еще менее милостивого Господа моего».

Несмотря на всю свою жизнерадостность, все свое жизнелюбие, всю преданность искусству, Гайдн — человек, весь во власти душевного: любви к ближнему своему и к господу.

Когда постоянно повторяют слова о «веселом, шутовском Гайдне», следует вспомнить вышеприведенное высказывание мастера. Ему неведомы трагические, пессимистические настроения, заставившие некого иного, как Шуберта произнести знаменитые слова: «Знаете ли вы веселую музыку? Я — нет», до конца осознает высокое предназначение искусства, ответственность художника перед Господом и человечеством. Внутренне он постоянно серьезен и радостен, и именно с этой точки зрения необходимо подходить как к той, так и к другой категориям, рассматривая его творчество. Ибо Гайдну была дарована способность уметь все. Великий Моцарт отзывался об этой творческой универсальности Гайдна в следующих метких словах: «Никто не умеет так веселиться и потрясать, вызывать смех и трогать до слез — и все это с одинаковым совершенством».

Через десять дней после того, как было написано вышеозначенное письмо, второй пожар разрушил Эйзенштадт. Произошло это 17 июля 1776 года. Снова дом Гайдна стал жертвой пламени, снова погибли бесценные рукописи. Князь вновь великодушно поспешил на помощь, более того, ученику Гайдна Плейелю он приказал восстановить внутреннее убранство дома в точности таким, каким оно было до пожара.

Оперы для императора и для князя

В январе 1776 года в Вене открылся Придворный национальный театр, старый Бургтеатр. Разумеется, на этих подмостках намеревались ставить итальянские оперы, и императорский двор поручил Гайдну написать подобную оперу. Поручение это — еще одно свидетельство известности капельмейстера князя Эстер-

гази. Однако написать оперу и выполнить таким образом задание оказалось легче, чем осуществить ее постановку. Опера так и не увидела света.

Паскуале Анфосси, написавший музыку к тому же либретто, а именно «*La vega costanza*»¹, поставил свою оперу 12 января 1777 г. в Кернтнертортеатре. Гайдн, который по вполне естественным причинам не мог находиться в Вене, оказался не в состоянии пресечь всевозможные происки. Он забрал свою партитуру из театра и в 1779 году поставил свою оперу во дворце Эстергаз. Таким образом, интриги увенчались успехом только в самой Вене. В распоряжении Гайдна был свой театр, хотя и небольшой. Обычно интриги и происки порой приводили к «замалчиванию» какого-нибудь выдающегося сочинения. Благодаря князю-меценату творениям Гайдна не грозила подобная участь. В его распоряжении всегда находился и собственный оркестр, с которым он мог экспериментировать сколько душе угодно, и театр. Однажды в разговоре с Гризингером он сказал: «Мой князь всеми моими работами бывал доволен, мне рукоплескали; как руководитель оркестра, я мог экспериментировать, пробовать, наблюдая, что производит впечатление, что ослабляет его, и таким образом что-то улучшать, добавлять или выбрасывать, на что-то отваживаться. Ведь я был вдалеке от света. Никто рядом со мной не мог поколебать моей уверенности в задуманном, никто не наставлял меня, и я должен был идти своим путем».

«Вдалеке от света» — это-то и помешало Гайдну должным образом вступить за свою «*Vega costanza*». Впрочем, для него подобная помеха, не позволившая ему выйти на венскую сцену, не стала великим несчастьем.

¹ «Истинное постоянство» (итал.).

К следующему, 1777 году Гайдну надо было написать новую оперу: «Il mondo della luna». 3 августа должна была состояться свадьба второго сына князя, которого также звали Миклош, с графиней Марией Анной Франциской фон Вейсенвольф.

Сюжет «Лунного мира» (по Гольдони) весьма прост, в нем нет ничего необычного: три пары ищут и находят друг друга.

Некий богач по имени Буонафедо содержит в большой строгости двух своих дочерей — Клариссу и Фламинну. Буонафедо помешан на астрономии; влюбленный в одну из дочерей молодой человек по имени Эклектико, выдает себя за астронома: он предлагает Буонафедо посмотреть через подзорную трубу на луну. Как о том свидетельствует само имя, Буонафедо легковверен, и когда Эклектико предлагает ему выпить чудесный напиток, чтобы очутиться на луне, он соглашается. После недолгого сна Буонафедо просыпается на луне — куда ни взглянешь, всюду цветы, как бабочки, порхают танцовщицы. Придя в неопиcуемый восторг, Буонафедо высказывает пожелание увидеть подле себя на луне и своих дочерей. Те появляются; счастливый и умиротворенный Буонафедо при всеобщем ликовании соглашается на брак обеих с их возлюбленными. Слишком поздно раскрывается обман, однако Буонафедо прощает всем, и опера заканчивается восхвалением ночного светила.

Гайдн щедро снабдил это сценическое произведение (либретто именует его *dramma giocosa*¹) инструментальными номерами. Троекратная прогулка по луне основана на неизменной мелодии, меняется только инструментовка.

¹ «Веселая драма» (итал.).

Во втором действии выход правителя луны дает повод для вставного торжественного шествия. Каждый акт начинается вступлением и почти в каждом содержатся балетные номера. Как мы видим, Гайдн был хорошо знаком с достижениями итальянской оперы, с одной стороны, и реформой Глюка — с другой, и великолепно использовал их.

Гайдн прошел путь от оперы *seria* и оперы *buffa*, состоящей в основном из речитативов и замкнутых арий, до музыкально разработанного сценического действия, когда наряду с пением достаточно широко используется оркестр.

Мы легко можем представить себе этот спектакль, который, вероятно, придал празднеству блеск и величие. Должно быть, порученная скрипкам мелодия полета на луну прозвучала увлекательно, а мелодия фантастического лунного ландшафта поразила слушателей. Знатокам итальянской оперы немалое удовольствие доставили перипетии, предшествовавшие свадьбам трех пар. Мы смеемся над пробуждением незадачливого Буонафедде, с его нелепой страстью к луне, как в «*Lo spreziale*» смеялись над пробуждением Семпронио, с его нелепым пристрастием к газетам. На большее эта вещь и не претендовала, и нам следует остерегаться прилагать нынешние мерки к операм Гайдна. Он еще не сочинял «музыкальных драм», он писал оперы, приуроченные к празднествам. Они были куда менее притязательны, как и многие подобные композиции того времени.

И все же произведения Гайдна, написанные для сцены, сыграли большую роль в развитии австрийской оперы, чем то утверждают ранние исследователи творчества Гайдна. Гельмут Вирт в своей книге «Йозеф Гайдн как драматург» (1940) доказал, что гайдновские композиции во многих случаях представляют собой связующее звено между Глюком и Мо-

цартом. Этого же утверждения придерживаемся и мы.

Написанная за год до этого *dramma giocosa* «*La vera costanza*» также подтверждает эту мысль.

«*La vera costanza*» («Истинное постоянство»)

Партия графа в этой опере содержит арии и речитативы, написанные в свободной манере и выражающие чувства героя в полном соответствии со словами. Неуравновешенный характер этого персонажа подчеркнут музыкой арии. Таким образом Гайдн подходит к музыкально-психологическому изображению.

Это же можно сказать и о чисто инструментальных произведениях. Судя по одному из высказываний Гайдна, он в некоторых своих симфониях стремился изобразить определенные человеческие характеры. Корни подобных исканий связаны с ведущим творческим устремлением времени — характеристичностью, детализацией изображаемого, тенденцией к изобразительности вообще — стоит только вспомнить симфонии «Часы дня», диттерсдорфские «Симфонии-метаморфозы»; с другой стороны, в стремлении к сюжетности, например, в живописи — изображать самые различные теологические, литературные, исторические или же аллегорические сюжеты. Яркие образцы того являет нам искусство барокко, стенные фрески, роспись потолков. Подобное же стремление живописать отличает и оперу «*La vera costanza*». Либретто, созданное Франческо Путини и художником-декоратором, служившим у Эстергази, Пьетро Травалья, представляет собой популярную комедию интриг.

Три влюбленные пары — Ирена и Эрнесто, Розина и граф Энрико, Лизетта, камеристка Ирены, и рыбак Мазино, брат Розины, обручаются после бес-

конечных недоразумений и qui pro quo. Предпринимаются попытки сманить друг у друга партнера или партнершу, разбить пары, граф Энрико обвиняет свою невесту, с которой обручен тайно, в неверности и т. п. Однако в конце концов все действующие лица достигают желанной цели.

С музыкальной точки зрения финал оперы — драматургический шедевр Гайдна. Точно рассчитанным нарастанием и увеличением числа действующих лиц завершается богатая контрастами вереница номеров. Опера заканчивается совместным пением всех участников.

О том, что Гайдн прилагал свое мастерство и к решению менее значительных задач, говорит написанная в 1775 году музыка к комедии «Рассеянный» (по мотивам французской комедии Реньяра). Речь идет о симфонии, которая ныне значится под № 60 в Полном собрании сочинений и снабжена подзаголовком «Il distratto»¹.

Венская «Реальцейтунг», рассчитанная на привилегированного читателя, следующим образом отзывается о премьере, состоявшейся 6 января 1776 года в Кернтнертортеатре: «Перед началом комедии, а также перед каждым действием исполняется новая симфония, сочиненная для этой пьесы знаменитым господином Йоз. Гайдном, капельмейстером, состоящим на службе у князя Эстергази».

Оперы для театра марионеток

Музыку опер для театра марионеток необходимо также причислить к небольшим сценическим произведениям Гайдна. Все они, за исключением «Фи-

¹ «Ветреник» (итал.).

лемона и Бавкиды», найденной в 1950 году, утеряны.

Так как в большинстве своем это пародии, то мы не ошибемся, предположив, что это были острого ритмического и мелодического рисунка композиции, настроенные на изящный и милый лад. Гайдну приходилось считаться с особенностями театра марионеток, с характерными движениями кукол, декорациями, самым действием. У него был свой такой маленький театр, где он сам разыгрывал спектакли. Следует высказать глубокое сожаление по поводу утраты партитур этих опер, таких, как «Наказанная жажда мести, или Сгоревший дом» (1773), «Дидо» (1770), «Геновева, IV часть» (также 1777 г.). Тогдашнего зрителя, по-видимому, более всего увлекало в этих произведениях происходящее на сцене: всевозможные превращения, полеты, бушующая гроза, а также движения фигурок. Для нас же наибольший интерес представляла бы музыка Гайдна. Вероятно, композитору доставляло немалое удовольствие писать арии и речитативы для двигающихся деревянных фигурок, так же как он никогда не считал ниже своего достоинства сочинять музыку для шарманки. Здесь проявляется одна из очаровательнейших сторон многообразного облика Гайдна.

Хотя творческая жизнь Гайдна в конце семидесятых годов богата событиями, однако в обыденной жизни его происходит мало примечательного. 27 октября 1778 года он продает свой дом княжескому бухгалтеру Антону Лихтшейделю за 2000 гульденов. Каковы бы ни были причины этой продажи, будь то дважды случившийся пожар или что-либо еще, Гайдн освободился так или иначе от своих владений, которые включали также немного земли, лес и маленький огород, находившийся в пригороде, сразу за больницей.

И поныне там стоит садовый домик, куда Гайдн любил удаляться для отдыха или чтобы поработать без помех.

Композитор обладал отличным здоровьем и дожил до почтенного возраста, но его при жизни дважды объявляли умершим. Первый раз в 1778 году; в начале же 1805 года в Париже и Лондоне вновь распространился слух о смерти Йозефа Гайдна. В Париже в связи с этим был исполнен Реквием Моцарта, а Керубини написал траурную кантату.

Общество музыкантов

Гайдн был, однако, жив и накануне Нового года затеял спор с «Обществом музыкантов». Благодаря состоявшемуся в 1775 году исполнению оратории «Возвращение Товия» в пользу этого общества, Гайдн там хорошо знали. Это и побудило его в ноябре 1776 года ходатайствовать о приеме. Он внес 300 гульденов — таков был вступительный взнос для музыкантов, проживавших за пределами Вены. Далее Гайдн, идя навстречу пожеланиям Общества, обязался написать для его концертов «ораторию, кантату, симфонию или хор».

Президиум Общества принял прошение Гайдна, однако потребовал письменного обязательства от композитора, что он напишет вышеозначенные сочинения. Одновременно последовало заверение, «что требование относительно письменного обязательства написать предложенные сочинения не будет разглашено».

Но на подобное письменное обязательство Гайдн не мог согласиться, он не мог его дать хотя бы из-за своих обязательств перед князем Эстергази. Композитор потребовал возвращения прошения и вступительного взноса. Подробное письмо секретарю общества Тадеусу Губеру содержит следующие меткие

слова относительно требуемого от композитора письменного обязательства: «Дорогой друг! Я слишком чувствительный человек, чтобы жить под постоянной угрозой разжалования».

Свободное искусство и прекрасная наука композиции не терпят оков: если ты служишь искусству и хочешь добиться успеха, то свободны должны быть и ум и душа».

Последний абзац письма — подлинный Гайдн. Отвергая, из уважения к себе и к своему искусству, всякое мелочное крохоборство, он пишет: «Невзирая на столь грозное и грубое ко мне обращение, я, когда позволят время и обстоятельства, все же предполагаю написать безвозмездно различные новые пьесы для Общества».

22 февраля 1779 года Общество сочло дело законченным: музыкант, которого оно отказалось иметь своим членом, был не кто иной, как Гайдн.

Да и в 1781 году, когда в связи с предполагавшимся исполнением «Товия», Гайдна попросили внести кое-какие изменения в партитуру, Общество не согласилось с некоторыми требованиями композитора. Оратория тогда так и не была исполнена. В 1784 году ее наконец исполнили. Гайдн написал дополнительно два новых хора. Однако членом Общества музыкантов он стал в 1797 году: композитор был включен в списки членов Общества как «постоянный старший ассессор», на сей раз при обстоятельствах, весьма почетных для него. Это доказывает, что Общество признало свой первый отказ несправедливым.

Луиджиа Польцелли

Рассматривая отношение Гайдна к женщинам, необходимо прежде всего учитывать два обстоятельства: его несчастливый брак и свойственные ему от

природы радушие и приветливую общительность. Он не отличался красотой и сознавал это. И тем не менее он до глубокой старости сохранял особую притягательную силу для женского сердца, да и сам был не совсем равнодушен к их красоте.

26 марта 1779 года в княжескую капеллу была принята супружеская чета Антонио и Луиджиа Польцелли. Он был скрипач, она — певица (меццо-сопрано). Ангажемент этот сыграл для Гайдна роковую роль. 19-летней Луиджин, неаполитанке по рождению, ласковым обхождением удалось расположить Гайдна, а затем и привязать его к себе. Супружеские отношения обеих пар оставляли желать лучшего: у Гайдна была жена, не понимавшая его, а у Луиджин — муж, который был намного старше ее и которого она не любила. Итак, каждый искал в другом утешения.

Очевидно, Луиджиа не обладала особенно хорошими вокальными данными, да и ее супруг не соответствовал должности, к тому же он часто болел и не исполнял возложенных на него обязанностей. Еще до истечения двухлетнего контракта князь объявил о его расторжении, однако супружеская пара Польцелли оставалась в Эстергазе до тех пор, пока в 1790 году капелла не была распущена, вероятнее всего благодаря заступничеству самого Гайдна: он полюбил Луиджию Польцелли и не желал с нею расставаться.

Она же, не будучи хорошей актрисой, оказалась весьма ловкой женщиной, потребовавшей немалую плату за свою любовь. В письмах из Лондона Гайдн постоянно говорил о деньгах, которые он ей высылал. Оба ожидали того времени, когда их союзу уже не будет препятствовать супруг или супруга. И все же, когда жена Гайдна умерла, они не сочетались браком. Гайдн был уже слишком стар, а быть может,

несмотря на всю любовь, ему неоставало той глубокой привязанности, которая необходима для подобного союза. Да и Луиджиа вела себя по отношению к Гайдну так, что сразу же бросались в глаза ее корыстные намерения.

Письменное заявление Гайдна, в котором он обещает Луиджии жениться на ней, а также ренту в 300 гульденов, свидетельствует, пожалуй, о пределе низости, до какого дошла эта женщина. Написанное по-итальянски, обязательство это в переводе гласит:

«Я, нижеподписавшийся, обещаю сеньоре Лоизе Польцелли (в случае если я надумаю вторично вступить в брак) не брать в жены никого другого, кроме поименованной Лоизы Польцелли; если же я останусь вдовцом, обещаю названной Польцелли после моей смерти пожизненную пенсию в 300 гульденов венскими деньгами. Перед лицом любого судьи я скрепляю сие подписью.

Йозеф Гайдн,

*капельмейстер его высочества князя Эстергази,
Вена, 24 мая 1800 года».*

Впоследствии Луиджиа Польцелли впала в бедность. Она вышла второй раз замуж и умерла в возрасте 82 лет в Кошице (Словакия). Двух ее сыновей от первого брака, Пьетро и Антонио, Гайдн всячески поддерживал. Особенно он любил Пьетро, о смерти которого в 19-летнем возрасте глубоко скорбел. Младший, Антонио, согласно ничем не подтвержденной легенде, был внебрачным сыном Гайдна. Он состоял учеником у композитора, тот помогал ему деньгами, и ученик всегда был исполнен благодарности к учителю.

У композитора были ученики, которых он по тогдашнему обычаю брал к себе в дом, где они и столовались. С 1772 по 1777 год это был Игнац Йозеф Плейель. Покровитель его, граф Ласло Эрдеди, поручил юношу Гайдну, дабы тот дал ему музыкальное образование. Отношения учителя к ученику в подобных условиях не допускали университетской сухости. В немалой мере они зиждились на отеческих чувствах. Таким образом, преподавание теории музыки как бы скреплялось человеческими взаимоотношениями, ибо как раз вне уроков ученик мог почерпнуть куда больше, нежели из длинных наставлений. Это относилось как к искусству, так и к житейским делам и к воспитанию характера.

Жизненный путь, пройденный Плейелем, достоин того, чтобы хотя бы кратко рассказать о нем. Происходил он из Рупперталя (Нижняя Австрия), родился 1 июня 1757 года, и в конце концов стал чрезвычайно плодовитым композитором. К сожалению, превеликая продуктивность привела к опошлению его стиля. В Париже Плейель основал музыкальное издательство, а в 1807 году фабрику фортепиано. Гайдну он посвятил свой ор. 2, шесть струнных квартетов, и всю жизнь хранил верность своему учителю. Особенно это сказалось в 1791 году, когда Плейель на рождество прибыл в Лондон, чтобы взять на себя руководство профессиональными концертами, конкурировавшими с концертами Саломона, на которых выступал Гайдн.

Другими учениками Гайдна в те годы были Иоганн Георг Дистлер, скрипач, состоявший с 1780 по 1790 год в герцогской придворной капелле в Штутгарте, Иоганн Баттист Крумпхольц, арфист, а также виолончелист Антон Крафт. Упомянутый при

разборе произведений для Flötenuhr П. Примитивус Немец был учеником Гайдна по композиции.

Жизнь композитора в Эйзенштадте и Эстергазе была заполнена многочисленными обязанностями: уроками, репетициями, сочинением музыки. Музыка и жизнь сливались воедино. Порой этот распорядок нарушался. Так, например, случилось 18 ноября 1779 года: ранним утром пожар уничтожил здание оперного театра в Эстергазе. Зрительный зал, сцены, машинную башню, уборные — все поглотила ненасытная стихия.

«L'isola disabitata» («Необитаемый остров»)

Несмотря на это, день именин князя (6 декабря) — это было вскоре после пожара — торжественно отметили оперой Гайдна «L'isola disabitata» («Необитаемый остров») на сюжет Пьетро Метастазіо. Действие происходило в одном и том же месте, менять декорации не было необходимости, что при тех обстоятельствах оказалось весьма кстати.

В отличие от обычных итальянских любовных комедий с их интригами, *qui pro quo* и прочим, эта *azione teatrale*¹ очень проста.

Джернандо с женой Констанцой и ее сестрой Сильвией отправляются к своему отцу в Вест-Индию. Буря забрасывает их на дикий остров. Пираты похищают Джернандо, обе сестры попадают в неволю. Через три года Джернандо удается освободиться; он предпринимает попытку отыскать несчастных женщин и неожиданно находит их. Опера заканчивается сценой радостного свидания.

Стиль его отличается тщательной отделанностью деталей и целого. Поэма Метастазіо, которую вопло-

¹ Театральное действие (итал.).

щали в музыке и другие композиторы, побудила Гайдна написать свою первую оперу *seria* — и поистине, это «серьезная» опера! Гайдн отошел здесь от традиционных шаблонов, так как он был «абсолютным» музыкантом. Вот почему в этой опере мы уже встречаем «мотивные соответствия» (говорить о «лейтмотиве» было бы еще преждевременно). В ней мы обнаруживаем также музыкальную характеристику обеих сестер — ее нельзя не заметить. У Констанцы серьезный характер, у Сильвии — веселый. Партию Сильвии исполняла Луиджия Польцелли, что заставляет высказать предположение об особом внимании композитора к этой партии.

Партию Констанцы пела Барбара Рипамонте. В отличие от других произведений того же жанра, «*L'isola disabitata*» имеет только аккомпанированные речитативы. Что касается декламации, выразительности и живописного сопровождения оркестра, то Гайдну удалось тесно связать драматическое действие с музыкой. В этом он последователь Глюка, чья оперная реформа не прошла мимо него. Сделал он это только в данной опере, присоединившись, таким образом, к тем попыткам, которые предпринимались в этом направлении в целях углубления превратившейся в шаблон оперы *seria*.

Князь Миклош любил комическую оперу, и потому Гайдну, вероятно, приятно было взяться ради разнообразия за серьезную тему для сцены в Эстергазе. По существу, в либретто речь идет об одной из высших человеческих добродетелей — супружеской верности. Так и представляется, будто Гайдн собирался предвосхитить «Фиделио» — единственным ансамблевым номером в «*L'isola disabitata*» является радостный и счастливый терцет, напоминающий финал оперы Бетховена, который, правда, гораздо мощнее.

«La fedeltà premiata»
(«Награжденная верность»)

Не прошло и года с тех пор, как 15 октября 1780 года, в день тезоименитства императрицы, вновь отстроенное здание оперного театра раскрыло свои двери. К этому дню Гайдн написал комическую оперу «La fedeltà premiata».

Либретто не доставило радости Гайдну, что сказалось и на музыке, которую нельзя сравнить с музыкой других опер Гайдна; отдельные удачи, разумеется, встречаются и здесь. Сюжет сильно запутан.

Действие происходит на Кумской равнине. Нимфа Нерина дала обет богине Диане, однако, влюбившись, нарушает его. В стране свирепствует чума. Ежегодно в жертву дракону приносят пару влюбленных, и это должно продолжаться до тех пор, пока кто-нибудь не примет подобную смерть добровольно. В результате запутанных любовных интриг Целию сводят с графом Перукетто, которого она совсем не любит. Эту мнимую пару влюбленных хватают и хотят принести в жертву Диане. И тогда истинный возлюбленный Целии Филено, желая спасти ее, предлагает себя в жертву добровольно. Диана сменяет гнев на милость и вместо Филено казнит злого гения, который насылает мор на страну. Опера заканчивается хвалебным хором в честь Дианы.

Музыка дошла до нас не полностью. Один из лучших фрагментов — это вступление к третьему акту. Гайдн использовал его в качестве финала для своей симфонии «La chasse» (GA—73)¹. Однако с этой оперой связано и другое. В 1789 году Фриц фон Вебер, старший сводный брат известного композитора, написал оперу под названием «Охранная

¹ «Охота» (франц.).

грамота». В ней он использовал четыре номера из «Fedeltà premiata», в качестве увертюры — симфонию Es-dur Моцарта (K. V. 184), а также моцартовский терцет «Mandina amabile»¹, сверх того, он впоследствии попросил еще Карла Мариа фон Вебера написать для этой же вещи два дополнительных номера. С новым сюжетом опера была поставлена в Мейнингене. Сама возможность подобного «заимствования» является одной из тех странностей, какие время от времени встречаются в истории искусства. Во всяком случае сам Гайдн не принимал участия в коллективном создании оперы «Охранная грамота».

За пределами родины

Как и прежде, Гайдн трудился в Эйзенштадте, Эстергазе или Вене. Слава его, однако, распространилась значительно дальше.

В 1779 году в Мадриде было опубликовано назидательное стихотворение «La musica». В нем поэт Тома де Уриарте (Thomas de Uriarte) в пяти песнях воспеваает музыку. Последняя песня посвящена домашнему музицированию, и в ней отдается дань немецким композиторам, особенно Гайдну. В переводе соответствующие строки звучат следующим образом:

Тебе, волшебник Гайдн, тебе лишь одному
Доверил сладостный Камоэнс
Искусства сладостный волшебный тон,
Искусства бесконечное цветение и юность...

Для знакомства испанцев с музыкой Гайдна многое сделал Луиджи Боккерини. Будучи придворным капельмейстером короля Карла III, он сам сочинял превосходную камерную музыку и необычайно высоко

¹ «Любезная простушка» (итал.).

ставил Гайдна и его произведения. В феврале 1771 года он обратился к Артариа с просьбой сообщить Гайдну, «что он один из самых горячих поклонников и почитателей его гения и его музыкальных творений, кои в высшей мере заслуживают удостоенного их отличия».

В том же году король Испании Карл III переслал Гайдну «за некоторые подаренные музыкальные пьесы» золотую табакерку, украшенную бриллиантами. Аккредитованному при австрийском императорском дворе секретарю посольства было поручено лично вручить ее Гайдну в Эстергазе, а затем доложить об этом королю.

Однако почитателей искусства Гайдна можно было встретить не только в Испании: все больше становилось их и во Франции. И быть может, не случайно именно там. Более чем за десять лет до письма Боккерини, в 1761 году, Ла Шевардьер и Венье впервые издали в Париже сочинения Гайдна. Теперь же, в 1779 году, скрипач Фонтески исполнил симфонию композитора. Для отношения Гайдна к родине Куперена и Рамо показательно его письмо от 27 мая 1781 года, адресованное Артариа. В нем мы читаем:

«Теперь о Париже. *Monsieur le Groos Directeur v. concertes spirituels*, написал мне невероятно много прекрасного о моей *Stabat Mater*, которая там была исполнена четыре раза с превеликим успехом. Господа просят разрешения гравировать ее. Они обратились ко мне с предложением, ради моей же пользы, гравировать все мои будущие вещи и весьма дивились, что вокальные мои вещи так нравятся. Я же ничуть не дивился — ведь они еще ничего моего не слышали. Вот если бы они слышали мою маленькую оперу «*L'isola disabitata*» и мою написанную в самое последнее время оперу «*La fedeltà premiata*»! Смею

заверить, что эти работы никто в Париже еще не слышал, да и в Вене тоже. Мое несчастье, что я все время сижу в деревне».

«Concerts spirituels» («Духовные концерты») — одно из самых старых концертных предприятий Европы. Его основала Анна Даникан-Филидор в 1725 году, заложив тем самым основу всей парижской концертной жизни. Здесь со знанием дела исполнялась как инструментальная, так и вокальная музыка. По этому примеру в 1770 году было положено начало «Concerts des Amateurs» («Любительским концертам»), которые десять лет спустя стали именоваться «Concerts de la Loge Olympique»¹.

Руководители этих концертов в 1784 году обратились к Гайдну с предложением написать для них шесть симфоний. Гайдн принял предложение. Так возникли в 1785 и 1786 годах шесть симфоний (GA—82—87). Их выгравировали в Париже под общим названием «Répertoire de la Loge Olympique». Гайдн получил за сочинение симфоний 600 франков, а после того как они были исполнены, еще солидную сумму в 1000 франков от директоров. Дело в том, что за эти деньги симфонии были проданы издателю, однако потом решено было переслать эту сумму Гайдну.

Гайдн вступил также в контакт с издателями Надерман и Зибер. Эти завязавшиеся связи также принесли свои плоды, в результате чего симфонии Гайдна были напечатаны во Франции.

В Париже были обнаружены и первые подделки под стиль Гайдна. Адальберт Гировец рассказывает в своей биографии:

«Когда Гировец передал затем обещанные ноты, был назначен и день репетиции. На нее пригласили

¹ «Концерты ложи Олимпийцев» (франц.).

лучших музыкантов из Гранд Опера и при этом Гировец мог наблюдать, с какой любовью к музыке, более того, с какой страстью французские артисты старались все понять и воспроизвести. Две симфонии были исполнены весьма успешно под громкие аплодисменты. Когда же после этого Гировец предложил разучить на репетиции третью симфонию в G, он увидел удивленные, почти с подозрением устремленные на него взоры и тут же услышал вопрос: действительно ли эта симфония сочинена им самим? Когда он ответил утвердительно, от него потребовали партитуру, затем самым тщательным образом такт за тактом проверив ее и, найдя все в соответствии и правильным, сразу же принялись поздравлять Гировца и тут же рассказали ему о том, что симфония эта находится уже у гравера, что она как лучшая из лучших уже исполняется во всех театрах и концертах, однако гравировать ее под именем Йозефа Гайдна. Разумеется, удивление Гировца было весьма велико, и он спросил, как же могло так случиться. И кто в Париже посмел отдать гравировать его произведение под чужим именем? На это Гировцу заявили: это большая честь, что его симфонию приняли за труд Гайдна, а издателем ее является господин Шлезингер».

Имя Гайдна начало привлекать публику и, подобно тому как многие годы до этого его сочинения без его ведома и разрешения распространяли в Вене, так теперь стали издавать и исполнять сочинения других композиторов под его именем, дабы обеспечить им лучший спрос. Как мы увидим позже, сам Гайдн оказался достаточно умен и сумел повернуть дело в свою пользу. Однажды он продал даже свои произведения нескольким издателям одновременно, и поэтому, прибыв в Англию, где в то время находился один из этих издателей, был вынужден заплатить штраф.

Вскоре после Франции, в 1765 году, заметили Гайдна и в Англии. Известно, что его симфонии были исполнены здесь между 1760 и 1780 годами. В 1781 году, благодаря содействию английского посланника в Вене, генерала Джернингхэма, Гайдн установил связь с лондонским издателем Вильямом Форстером. Несмотря на возникавшие порой разногласия, связь эта оказалась весьма прибыльной для Гайдна. А в 1788 году к публикации гайдновских сочинений приступили уже Лонгмэн и Бродрип.

Испания—Франция—Англия — на этом победное шествие не закончилось, оно только начиналось: на очереди была Америка. 27 апреля 1782 года в Нью-Йорке состоялось первое исполнение двух симфоний Гайдна. Его музыка перелетела через океан. Из темноты и тесноты княжеского двора она засияла на весь свет. Звезда славы Гайдна поднималась к зениту. И сиянием ее он был обязан только своим сочинениям, ибо сам он был прикован к одному месту. И это необходимо отметить. Ибо сочинения других композиторов прокладывали себе дорогу не без помощи и участия своих авторов. Гайдн не мог лично представлять свои творения. Во всяком случае до 1790 года его музыка сама пробивала себе путь за границей. Тем более величественной представляется духовная сила искусства Гайдна, так прославившего своего создателя.

Артариа

Распространению этой славы содействовали и отечественные издатели. Первым таким предприятием оказалось музыкальное издательство Артариа.

Еще в 1770 году итальянцы Карло и Франческо Артариа открыли в Вене на Унтер ден Тухлаубен магазин по продаже художественных изданий. В

1776 году они стали продавать и ноты. Артариа не был зачинателем венского музыкального издательского дела, однако издательство Артариа олицетворяет собой начало одного из важнейших его периодов, быть может даже самого важного, а именно начало издания и пропаганды творчества венских классиков. Наступивший после владычества Карла VI новый расцвет венской музыкальной культуры естественно вызвал потребность в увеличении изданий. Усовершенствовалось как гравирование, так и печатание нот: наряду с еще ранее имевшей место перепиской от руки, гравирование и печатание все шире входило в жизнь. Издательское предприятие Артариа сыграло в этом очень важную роль.

Первым произведением Гайдна, опубликованным Артариа, были фортепианные сонаты, посвященные сестрам Ауэнбруггер — Франциске и Марианне. Сонаты эти вышли под номером 7, а объявление об их выходе в свет помещено 12 апреля 1780 года в «Винеришес Диариум». Этот сборник интересен как сам по себе, так и своими посвящениями.

Ауэнбруггерские сонаты

Пять из них были написаны до 1780 года, шестая соната создана в 1771 году. Музыка свидетельствует, что фортепианный стиль Гайдна достиг к тому времени своих вершин. Уравновешенная мелодика по своей выразительности близка моцартовской:



(средняя часть сонаты GA—35, UE—2). Однако здесь находит свое выражение и жизнерадостность Гайдна (начало GA—37, UE—17):



Музыка, однако, несет и начало серьезное, как в Es-dur'ной сонате (GA—38, UE—32) и особенно в cis-moll'ной сонате GA—36, UE—20. В последней, как и в C-dur'ной, мы видим в финале менуэт, однако с отклонением от традиций: главная партия написана в миноре, а трио в мажоре. По устоявшейся, прочной традиции, ставшей правилом, полагалось наоборот. Таким образом Гайдн постепенно освобождался от оков традиций, он творил по иным законам. Даже создавая эти сравнительно малые формы, он идет своим путем.

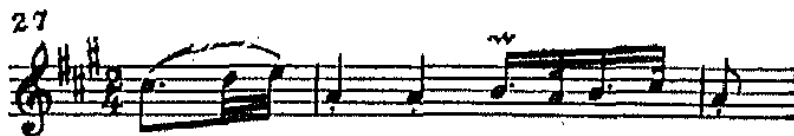
Как уже говорилось, примерно в это время на стиле Гайдна сказывается влияние Моцарта. Более молодой зальцбургский композитор был при этом дарителем, а Гайдн — восприимчивым. В 1781 году Моцарт постоянно наезжал в Вену. Обоих композиторов связывало редкое по своей красоте и лишенное всякого соперничества обоюдное признание, чистое чувство, какого, пожалуй, не найдешь в истории. Мелодика, инструментовка и, прежде всего, форма и техника мотивной разработки Гайдна не прошли незамеченными для Моцарта — этого, поистине, близкого к чуду явления.

Здесь следует снова напомнить о подчеркнутой выразительности стиля Гайдна в те годы, его явном стремлении передать по возможности живописно определенный сюжет. И мы можем рассматривать как

веление судьбы, что как раз в эти самые годы он познакомился с музыкой Моцарта. Достаточно указать на фортепианные сонаты Моцарта, созданные в 1778 году (K. v. 330—333, C-dur, A-dur с вариациями, F-dur и B-dur), чтобы убедиться: их насыщенная мелодика, совершенство формы были восприняты Гайдном с величайшим артистическим сочувствием.

Фортепианная музыка Гайдна технически проще, ей недостает виртуозности моцартовской, к тому же Гайдн всегда оставался мастером ансамблевого музицирования, струнных квартетов и симфоний. В этом смысле характерно признание Моцарта, что он учился писать струнные квартеты на партитурах Гайдна. Естественно, мы обнаруживаем в фортепианных сонатах Гайдна оркестровые эффекты, иногда это предельно осязаемо, как, например, «валторновые квинты». Но не только это. Порою для Гайдна важнее симфоническое развитие, нежели чистый фортепианный инструментализм.

Например, в Ауэнбруггерских сонатах Гайдн для двух различных частей (средняя часть GA—36, UE—20 и начало GA—39, UE—13) использует одну и ту же мысль:



но каждый раз развивает ее по-иному. На это он обращает внимание в письменном предуведомлении, где он сообщает Артариа следующее (25 февраля 1780 года):

«Между прочим, полагаю необходимым, дабы предвосхитить критику остряков, напечатать на обороте титула и подчеркнуть следующее:

„Предуведомление

В этих шести сонатах имеется два отдельных номера, где несколько тактов выражают одну и ту же мысль: автор сделал это намеренно, дабы подчеркнуть различие разработки.

Разумеется, я мог бы вместо данной использовать сотни других мыслей, однако, дабы всему сочинению из-за этой преднамеренной мелочи (каковую господу критики, и особенно мои враги, могли бы воспринять худо) не был нанесен ущерб, я и полагаю необходимым присовокупить сие «предуведомление», или нечто подобное, ибо в противном случае это может служить помехой исполнению и изданию. Я следую здесь пожеланию обеих барышень фон Ауэнбруггер, коим шлю свой почтительнейший привет»».

Последняя строка письма упоминает о сестрах Ауэнбруггер. Сведения о них мы находим в издаваемом Гиллером «Вохентлихе Нахрихтен»¹ 1776 года, в статье, где идет речь о Гайдне; здесь говорится о Франциске Ауэнбруггер как о превосходной пианистке. О ней же говорили, как о хорошей певице. Сестра ее, рано умершая Марианна, обладала композиторским даром. Учитель ее, Сальери, издал у Артариа сочиненную ею клавирную сонату. Должно быть, обе сестры были чрезвычайно музыкальны, иначе Гайдн не писал бы в уже цитированном письме от 25 февраля 1780 года Артариа:

«Одобрение обеих барышень Ауэнбруггер для меня необычайно важно, ибо их игра, а также проникновенное понимание музыки таковы, каковые можно встретить лишь у самых больших мастеров. Обе они заслуживают того, чтобы газеты ознакомили с ними всю Европу».

¹ «Известия за неделю» (нем.).

Кроме прочего, мастерство сестер Ауэнбруггер доказывает высокий уровень домашнего музицирования в Вене. Венской домашней музыке даже такие композиторы, как Гайдн и Моцарт, отдавали должное. Более того, они как бы рассчитывали в своих композициях на столь высокое понимание искусства. И дающие, и берущие, и композиторы и исполнители, взаимно обогащали друг друга, что делало честь как первым, так и вторым. Однако, не желая ограничивать свободу художника, необходимо заметить, что в 1780 году фортепианная техника и стиль композиций были таковы, что еще поддавались исполнению.

С приходом Бетховена картина меняется. Наследники же его еще более повысили требования к исполнителю, и в конце концов дело дошло до совершенно чуждых народу сочинений, которые как с технической, так и с музыкальной точки зрения остаются непостижимыми даже образованному и подготовленному к восприятию любителю музыки. Искусство Гайдна было и осталось постижимым в буквальном смысле этого слова, другие направления в искусстве, и прежде всего в XX веке, непостижны и непостижимы, ибо они или попирают естественные законы, или же вообще не признают того, что называется хорошим вкусом — они олицетворяют собой не культуру, а бескультурие. Это и есть одно из существенных, и не только стилистических, различий между искусством Гайдна и нашим, но и причина, по которой многие люди в настоящее время не могут по справедливости оценить «простого» Гайдна. Изощренное нынешнее искусство не выдерживает никакого сравнения с искусством Гайдна, с его ясностью, богатством выдумки, искусством разработки, — без всяких технических фортелей и всевозможного умничания,

Живописные изображения Гайдна. Первый портрет

Издательство Артариа опубликовало и первый портрет Гайдна. Иоганн Эрнст Мансфельд изготовил довольно удачное изображение, сделал рамку, украсив орнаментом, где выгравировал изображения музыкальных инструментов, статуи Евтерпы и строку из Горация.

На нас глядит привлекательное лицо с живыми глазами и чуть-чуть лукавой улыбкой.

Портрет понравился и Гайдну, и князю Миклошу, как это видно из письма, адресованного Артариа 23 июня 1781 года.

«С необычайным удовольствием получил от Вас один живописный и двенадцать прекрасно выгравированных портретов. Еще большее удовольствие испытывает мой милостивый князь, который, как только узрел портрет, немедленно потребовал один оттиск. Поскольку высланных Вами двенадцати оттисков мне мало, прошу Ваше Высокоблагородие выслать мне за плату еще шесть. Оплатить их можно песнями, которых я напишу в ближайшие недели на шесть больше».

Имя Гайдна теперь стояло в одном ряду с именами знаменитостей своего времени. Его творения приобрели известность, он делал честь себе и своему князю. Это заставляет нас оглянуться на пройденный им путь.

1 мая 1761 года в Вене Гайдн ознакомился с предложенным ему Контрактом и Правилами поведения. В параграфе 10 говорилось, «что он, Йозеф Гайдн, вверенную ему музыку поднимет на такую высоту и будет содержать ее в таком порядке, что заслужит себе этим почет и уважение и окажется достойным дальнейших княжеских милостей».

Кроме того, в § 4 Гайдн обязался сочинять любую музыку, какую пожелает его светлость, однако никому не передавать ни прав издания, ни исполнения. Без ведома и милостивого разрешения князя он не имел права сочинять для кого-нибудь другого.

Гений Гайдна сделал эти параграфы беспредметными. Его искусство, которое он всегда предоставлял в распоряжение князя, само устранило эти ограничения. Князь понял, что такую творческую мощь не ограждают чиновничьи предписаниями. Таким образом, благодаря своему искусству, Гайдн сам по себе, без насильственного напряжения, перерос поставленные ему рамки, а князь не чинил препятствий распространению его искусства, доказав тем самым, что он истинный меценат.

До 1781 года Гайдн написал уже не одно сочинение по заказам со стороны: месса св. Цецилии, оратория «Товий», шесть фортепианных сонат для Ауэнбруггеров. Этим было положено начало. Затем последовали: струнные квартеты ор. 33, посвященные русскому великому князю Павлу, 12 песен для фрейлен Франциски фон Крейтцерн, струнные квартеты ор. 50 для короля Пруссии Фридриха Вильгельма II, шесть симфоний для концертов Loge Olympique в Париже и другие.

Навстречу мастерству

Десятилетие с 1770 по 1780 год как для жизни композитора, так и для его отношений с князем Миклошем, да и для его искусства было весьма важным периодом. Гений его неудержимо стремился к мастерству. Следующее десятилетие, последнее на службе князя Эстергази, принесло с собой мастерство. Произведения, созданные за десятилетие с 1780 по 1790 год, хотя порой и не являют ни по форме, ни по со-

держанию откровений позднего Гайдна, однако уже ясно предвещают их. Тридцать лет упорного созидательного труда остались позади — композитор преодолел их, постепенно, но неуклонно поднимаясь ввысь, — за ними последовало еще два десятилетия. Последние десятилетия своей жизни Гайдн провел уже свободным художником. Никакие предписания не связывали его, изменилось и отношение к нему князя. Обычное до этого обращение в третьем лице «он», «Гайдн», уже не употреблялось. Обращение в письмах и других документах отныне изменилось на «Дорогой господин капельмейстер». Это означало не только признание, но и начало новой эпохи, переворот социологического порядка. Вместо подданного князя перед нами теперь свободный гражданин и художник, которому оказывают внешние знаки уважения, и хотя Гайдн не имел благородного происхождения, он принадлежал к сословию благородных духом. А это требовало общественного признания, и Гайдн добился его. Такая духовная победа над сословными предрассудками — немалая заслуга Гайдна, имеющая значение для всего развития музыки, и прежде всего для общественного положения музыканта. Моцарт пережил из-за невыносимых условий горькие годы и только за несколько лет до смерти сумел разорвать оковы зависимости. Совсем иначе вел себя Бетховен, благодаря непреклонной властности натуры, а Шуберт олицетворял собою уже тип вполне свободного музыканта, работая без всякой связи с заказчиком, меценатом или должностью.

У мастеров венской школы и романтиков этот переворот происходил самым различным образом, но наиболее спокойно и, так сказать, самым естественным путем он произошел у Гайдна. Он не обладал характером, склонным к насильственной развязке, но преодолевал препятствия медленно и с неуклонной

последовательностью. Неожиданно перед миром предстал новый Гайдн, новая личность. В нем воплощена всепобеждающая светлая радость, но вместе с тем и глубокая серьезность, и хотя он и подчинялся приказам другого, он тем не менее творил свое — то была личность в оковах должности. И все же личность его не гибнет, а сила его гения заставляет забыть об этой должности.

Новые сочинения

В июне 1781 года аббат Максимилиан Штадлер посетил Гайдна в Эстергазе. При этом композитор познакомил духовника со своим новым сочинением: 12 песнями для голоса и фортепиано. Принимая во внимание, что Гайдн до этого писал только инструментальные произведения, сочинения для хора, оперы и арии, это было нечто совершенно новое.

О некоторых из этих песен Гайдн сам пишет в письме к Артариа (20 июля 1781 года):

«Слова к четвертой, восьмой и девятой песням вы найдете в песнях Фриберта, напечатанных господином фон Курцбёком; однако, если вы не сможете их получить, я вам переделаю песни на другие слова. Между нами говоря, эти три песни прегадко положены на музыку господином капельмейстером Гофманом. И именно потому, что этот бахвал думает, будто он один — весь Парнас, и в так называемом большом свете то и дело пытается меня принизить, я и положил эти три песни на музыку, дабы показать разницу свету, возомнившему себя „большим“».

Здесь следует напомнить, что Гайдн не выносил Леопольда Гофмана, капельмейстера храма св. Стефана в Вене. Отсюда и решение его написать на те же слова музыку для трех песен.

Сочинение песен не было для классиков первоочередной задачей. Гайдн, как и Моцарт, решал иные проблемы: симфонии, струнные квартеты и оперы действительно требовали своей окончательной формы. Тут уж было не до таких «мелочей», как песня. К тому же задачи оперы и других крупных форм были иными: более широкими, всеохватывающими. На первом плане находились не столько «настроения», сколько воплощение определенных мыслей и их соразмерное сочетание. Необходимо было проникнуть в тайну формы, и потому у композиторов руки не доходили до сочинения песен, являющихся отражением мимолетных чувств и «впечатлений». Даже Бетховен не уделял песням большого внимания, несмотря на то что сам он создал цикл песен «Далекой возлюбленной», первый цикл этого жанра.

И только Францу Шуберту было суждено стать творцом песни. Как говорилось выше, Шуберт уже отошел от общественных условий XVIII века, был свободен и изливал свои чувства в коротких вокальных пьесах, которые выражают свое содержание не так, как большие циклические формы.

Здесь родилось нечто совершенно новое. Значение даты 19 октября 1814 года, когда была создана первая песнь Шуберта на слова Гёте «Гретхен за прялкой», невозможно оценить даже приблизительно.

Песни Гайдна не являются новаторскими, они не переступают рамок песен из зингшпилей того времени. Они просты во всем — в ритме, в мелодии, в строении, — чаще всего композитор придерживается строфической формы. Пространные вступления, интермедии, завершающие фортепианные концовки — свидетельство того, что они созданы композитором инструментальной музыки. Когда позволяет текст, мелодия, ее хроматические ходы, колоратуры приближаются к итальянской арии.

Тексты были переданы Гайдну его другом, на-
дворным советником фон Грейнером. Однако это ока-
залось плохой услугой: тексты эти не назовешь даже
посредственными, они безвкусны, и только диву да-
ешься, как Гайдн подобрал к ним мелодии. Он жа-
луется, что трудно создать одинаково подходящие
мелодии для нескольких строф: «Так уж получается,
что у текста — истинная антипатия к композитору,
или же у композитора к тексту» (письмо к Артариа
23 июня 1781 года). Но с Гайдном происходило то,
что происходит со всеми а б с о л ю т н ы м и музыкан-
тами: он находил прекрасные выразительные музы-
кальные средства, при работе же с литературными
текстами ему не хватало чисто литературного чутья.
К тому же Гайдн не имел литературного образова-
ния, какое получил, например, Гуго Вольф, и потому
он не мог разбираться в достоинствах или недостат-
ках предлагаемых ему стихов.

Только в Англии Гайдн становится требователь-
нее и придирчиво отбирает тексты для своих песен.

«Русские» квартеты

Самым значительным произведением, созданным
в 1781 году, являются шесть струнных квартетов
ор. 33. Они посвящены великому князю Павлу и
потому получили название «Русских». Называют их
также «gli Scherzi» или же «Квартетами девы» по
титuleльному листу берлинского издания с рисунком
перед заглавием.

«Русские» квартеты отделены десятилетием от
предыдущего цикла квартетов. Вновь обратившись к
этому жанру, Гайдн доказал, что опять нашел новые
пути. Как материал, так и техника композиции сли-
ваются в этих партитурах в некое совершенное целое.

С «Русскими» квартетами обычно связывают становление тематической разработки. Ритмические или мелодические изменения темы создают при этом новые разделы, которые, в свою очередь, разрабатываются подобным же образом. В своем первом письме князю Крафту Эрнсту цу Оттинген Валлерштейну от 3 декабря 1781 года, композитор говорит, что квартеты эти написаны «на совсем новый, особый лад». Эти слова Гайдна и явились причиной того, что именно начиная с «Русских квартетов» стали говорить о новых формах тематической разработки. Но это верно только в определенной мере. Ибо подобную технику мы найдем и в сочинениях, написанных до создания этих квартетов. Вполне возможно, что Гайдн употребил эти слова из деловых соображений, дабы придать цену своим сочинениям. Ведь Гайдн почти всякое свое крупное сочинение создавал «на новый лад» по сравнению с предыдущими.

Но действительно, мастерство разработки здесь достигло высокого уровня. Стоит только обратиться к *Scherzando* квартета № 1, в котором мелодическая линия переходит от первой скрипки ко второй и далее к виолончели:



Да и начало первой части квартета № 1 — хороший пример «тематической игры». Таких примеров можно было бы привести множество. Но этот принцип не всюду выражен столь четко, порой композитор и не выдерживает его, появляются и проще построенные части, но он существует. Вместе с тем окончательно исчезает господство первой скрипки. Все инструменты в равной мере участвуют в происходя-

щем и несут равную ответственность. Неизбежное следствие этого — углубление музыкальной сущности всего произведения.

Впрочем, новые черты обрела не только разработка, они наблюдаются и в мелодии, да и по всей музыкальной ткани. Это хорошо видно на примере *Largo sostenuto* квартета № 2, которое сначала ведется двухголосно альтом и виолончелью, а также не в меньшей степени и на примере *Scherzando* квартета № 3. Да и в конце весьма весело журчащего финала квартета № 2, благодаря вставному *Adagio*, паузам и *pianissimo*, чувство светлой радости подвергается глубокому преображению. Однако «веселый» Гайдн тоже здесь присутствует. Об этом говорит и второе название квартета — «*gli Scherzi*».

В первых четырех квартетах скерцо следует за первой частью. Оно как бы дает выход чувству радостного оживления. Скерцо пятого квартета своими ритмическими смещениями предвещает уже будущее — стиль Бетховена. Финалы так и брызжут радостью. И слушатель заражается этой радостью, которая разлита повсюду — будь то более сдержанное *Allegretto* квартета № 5 с красивой передачей мелодий от альты к виолончели или веселые выкрики кукушки в *Rondo-Presto* № 3 так называемого «Птичьего квартета».

«Orlando Paladino» («Рыцарь Роланд»)

Второй приезд русской великокняжеской четы заставил Гайдна вновь обратиться к драматической музыке. Между 4 и 19 октября русские гости, возвращаясь на родину, еще раз посетили Вену, и князь Эстергази высказал надежду, что он сможет приветствовать гостей во дворце Эстергаз. Среди других

приготовлений к этому событию была заказана и героико-комическая опера «Orlando Paladino» («Рыцарь Роланд»). Весной 1782 года Гайдн пишет Артарию: «Что касается сонат для фортепиано и скрипки, то вам придется еще долго ждать: прежде я должен написать совсем новую итальянскую оперу — мы ждем великого князя с супругой, и, быть может, прибудет его величество император».

Однако ожидания оказались напрасными, великокняжеская чета отбыла, не заехав в Эстергаз. Поэтому опера «Orlando Paladino» была поставлена лишь поздней осенью. На титульном листе либретто впервые имя композитора было обозначено следующим образом: «celebre Signore Giuseppe Haiden»¹.

Быть может, это было связано с ожидаемым визитом великокняжеской четы, которая высоко чтила Гайдна, а может, с распространившейся тем временем славой композитора — во всяком случае мы в этом видим возросшее значение, обретенное княжеским капельмейстером.

Анжелика, королева Катаи, прячется со своим возлюбленным Медоро. Рыцарь Роланд собирается в путь, намереваясь похитить ее. Его сопровождает оруженосец — трус Паскуале. Король берберов Родомонте также направляется к Анжелике, дабы защитить ее от Роланда. Рыбак указывает Родомонте место, где скрывается Анжелика, и он, найдя ее, берет под свою защиту. Анжелика приказывает волшебнице Алкине заточить Роланда в клетку. Однако, вскоре освободившись, Роланд вновь преследует Анжелику. Анжелика решает броситься в море, но Медоро удерживает ее. Они бегут. Роланд вновь преследует их. Снова на помощь приходит волшебная сила. Роланд задерживает чудовище и приковывает его к скале.

¹ «Знаменитый господин Джузеппе Гайдн» (итал.).

Роланд засыпает. Он видит себя в подземном царстве и мечтает об Анжелике. Харон — перевозчик через Лету — дотрагивается рукой до его лба и Роланд лишается памяти. Однако, очнувшись, он вспоминает о рыцарском долге и спешит на помощь Медоро, который сражается с дикарями, чтобы освободить Анжелику. Медоро и Анжелика сочетаются браком, да и Паскуале находит себе пару — богатую рыбачку Ойриллу.

Опера эта, под названием «Рыцарь Роланд», стала наиболее часто исполняемой оперой Гайдна. Должно быть это было вызвано сюжетом, где смешивалось героическое и комическое. Да и сцены с волшебством отвечали вкусам того времени, как и противопоставление серьезного и веселого. Но именно подобные противопоставления противоречили всей природе дарования композитора. Он со своими принципами тематической разработки, стремясь к достижению симфонического единства, не испытывал никакой тяги к конфликтам оперно-драматического характера.

Хвастливые комические арии оруженосца Паскуале стали веселыми буффонами, но в то же время Роланд и Родомонте, два главных героя, вынуждены довольствоваться речитативом и арией, то есть формами итальянской оперы *seria*. Да и с волшебством Алкины, своего рода «*Deus ex machina*»¹, дело обстоит не лучшим образом. И если все же в опере имеются впечатляющие места, то это представляется нам вполне естественным — музыка написана гением. Арии Харона и отдельные номера в заключительных частях свидетельствуют о мастерстве Гайдна, но только мастер этот привык к совсем иного рода драматизму, драматизму без слов, хотя он однажды и сказал, что без текста трудно сочинять музыку.

¹ «Бог из машины» (лат.).

Подготовке к ожидаемому визиту помешал приключившийся с Гайдном несчастный случай. Композитор упал и повредил себе левую ногу. И все же он продолжал писать и, наряду с оперой, работал над так называемой Мариацельской мессой. Точная дата окончания мессы, написанной в 1782 году, а также место и время первого исполнения все еще не установлены. Известно только, что ее заказал Антон Либе фон Крейцерн¹. Он занимал прибыльную должность управляющего военным снабжением, 20 марта 1781 года по собственному ходатайству получил звание дворянина и, вероятней всего из чувства благодарности богу, заказал Гайдну эту мессу. За год до этого композитор посвятил его дочери Франциске, в знак уважения и дружбы, 12 песен с красиво выгравированным Карлом Шютцем титульным листом. Вероятно, Гайдн был близко знаком с этой семьей.

Мариацель, пожалуй, самое знаменитое святое место в Австрии, связанное с именем богородицы: оно, должно быть, хорошо запомнилось композитору еще по его паломничеству в 1750 году. «Марианскому мастеру», как метко называл Гайдна Альфред Шнерих, вероятно, по этой причине и было приятно написать мессу, посвященную этой святыне.

Здесь напрашивается сравнение со струнными квартетами. И в этом случае Гайдн вновь после десятилетнего перерыва приступил к квартетам совсем с иных, более глубоких, позиций. Но в то время, как в квартетах качественный скачок сразу бросается в глаза, Мариацельскую мессу, хотя бы в связи с ее внутренним содержанием, следует сразу причислить

¹ Anton Liebe, Edlen von Krentzern.

к числу крупных торжественных сочинений Гайдна. Такой она и поныне живет в практике церковной музыки. Стилистически, в отдельных своих частях, она примыкает к своим предшественницам, прежде всего к мессе св. Николая и малой органной мессе (родственны ей «Et incarnatus» и другие).

Так же как в струнном квартете, где все исполнители несут свою долю ответственности и потому каждый идет своим путем, в мессе все элементы партитуры: солисты, хор, оркестр — выполняют самостоятельные задачи. Такое равноправие голосов мы находим и в струнных квартетах того периода. Мариацельская месса была создана спустя год после струнных квартетов ор. 33, и последовавший затем перерыв в сочинении Гайдном месс был вызван не какими-нибудь субъективными причинами, а государственным указом. В 1773 году император Иосиф II ограничил торжественные богослужения и запретил мессы с музыкой. Эти, как и некоторые другие распоряжения монарха-просветителя, отнюдь не способствовали развитию искусств в Австрии, но, напротив, препятствовали ему. Преклонение перед духом рационализма, благодаря которому в том же году в Вене была открыта Общедоступная больница — весьма современное и прогрессивное для того времени учреждение, — в других случаях оказывало исключительно отрицательное влияние. Справедливости ради следует признать, что как и многое другое, церковная музыка страдала тогда рядом недостатков. Один из немецких сатириков сообщает следующее:

«Но и этот так называемый церковный стиль вскоре выродился. Каждый капельмейстер пытался переплюнуть другого; но, быть может, и сам народ устал от вечного монотонного однообразия. Так незаметно в церковный стиль вкрадывались то трио из какого-нибудь менуэта, то отрывок из симфонии, а

потом и фрагменты из вальсов, и наконец отрывки, а то и целые арии; ничтоже сумняшеся, божий храм оскверняли криком итальянских каплунов, *primo buffo*¹, исполнявший во время карнавала *Marchese villano*, — в пост играл роль святого Петра, а *prima donna*², зажигавшая нас с подмостков любовью и вожделением — в проникновенном *Stabat Mater* пыталась замолить свои и наши грехи».

Из Вены Иоганн Петцль пишет:

«Вместо пошлейшей музыки, которая подчас превращала хор из оперы *buffa* в *Sanctus* и которая звучала во время священнодействия подобно карканью, теперь введено немецкое церковное пение...».

И если даже склонность к сатире обоих писателей естественно приводит их к некоторому преувеличению, то по сути дела они оба правы. Неаполитанский оперный стиль самым неподобающим образом вторгся в *musica sacra*³, и это сказывалось не только на общем складе самой музыки: порой в храмах исполнялись просто отрывки из опер, что и вызвало в конце концов определенную реакцию. Тем более что подобное положение использовали, как это бывало и в другие времена, в политических целях. Нападали на музыку, а имели в виду религию.

Над этим спором, вызванным реформами Иосифа II, Марианцельская месса Гайдна возвышается подобно монументу, воздвигнутому во имя большого искусства. Хотя и следует признать, что именно в этой мессе Гайдн отдал определенную дань порицаемому дурному обычаю, использовав арию «*Non fa male*» из своей комической оперы «*Il mondo della luna*» в *Venedictus*, да еще в размере $\frac{3}{4}$. Однако это можно было бы осудить лишь в том случае, если

¹ Первый комик (итал.).

² Первая актриса (итал.).

³ Духовная музика (лат.).

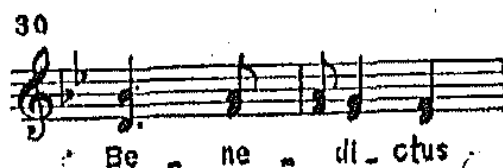
берется неверный темп, слишком быстрый для такой музыки.

Вступительное Adagio из Кюрие с постепенно нарастающей звучностью вокальных партий сразу же погружает слушателя в настроение возвышенное и благочестивое. Мы зашли бы слишком далеко, если бы подробно стали обосновывать, почему возможна и радостная Кюрие. Но если мы вспомним повод, в связи с которым была написана месса, и веселый нрав самого Гайдна, то не трудно будет понять это. В Gloria мы встречаемся вновь с формой оперной арии. Мелодия ее:



принадлежит к числу самых прекрасных образцов духовной музыки Гайдна. А хоровая серьезная часть «Qui tollis»? Как тонко противопоставлена она предыдущей! В фугах слышится живая радость. Композитор виртуозно владеет многоголосным письмом. Сочетание новой и старой манеры письма наиболее ярко предстает перед нами в «Et incarnatus», скорее всего из-за небольшого объема всей вещи: ариозо сольных голосов (кстати, очень похожее на те, которые имеются в мессе св. Николая) и хоровая часть в Crucifixus. В «Et resurrexit» Гайдн применяет с точки зрения литургии недопустимое разделение текста между четырьмя голосами. Тем самым развитие как бы обращается вспять, в то время как Benedictus, с его самостоятельностью сольных голосов, обращен вперед. И все же, как уже было сказано, благодаря своей связи с комической оперой, это наиболее современная часть мессы. Но Гайдн не был бы гением, если бы не сделал этого с блеском. Даже в

своём первоначальном виде, уже в опере, мелодия эта носила на себе печать чего-то старинного; это и облегчило использование ее в мессе. Следует сказать и о многократно отмечавшейся в литературе о Гайдне мелодии сольного квартета. Оба такта:



не что иное, как «видавший виды» мотив, встречающийся во многих произведениях. Серьезное *Agnus Dei* завершается торжественно *Dona* — фугой.

В то время как Гайдн трудился над этой мессой (предположительно с апреля по июль), умерли два члена княжеской семьи. Обе смерти, должно быть, глубоко потрясли и композитора. Первого мая скончалась княгиня Мария Терезия, супруга старшего сына князя Миклоша Великолепного. Будучи еще молодым помощником капельмейстера, Гайдн ко дню ее свадьбы написал свою пастораль «*Acide e Galatea*» («*Ацит и Галатея*»). А 4 июля умерла княгиня Мария Анна Луиза, вдова князя Павла Антона, который в 1761 году зачислил Гайдна на службу в качестве помощника капельмейстера. И еще один человек, связанный с молодыми годами Гайдна, навеки закрыл глаза в 1782 году — придворный поэт Пьетро Метастазιο. С 1735 года, то есть более сорока лет, он жил в старом доме св. Михаэля (*Michaelerhaus*) в Вене, упорно не желая его покидать.

Недоразумения и неприятности с Артариа

Артариа прилагал немало усилий к изданию произведений Гайдна. Для него это было выгодное дело. Многие вызывало досаду композитора, однако это существенно не нарушало обоюдного согласия. Основ-

ным издателем Гайдна до 1800 года оставался Артариа, пока его не обошли лейпцигские издатели Брейткопф и Гертель.

С какими нечестными маневрами приходилось сталкиваться композитору в XVIII веке, видно из следующего. Майнцский композитор по имени Бройниг предложил издательству Артариа купить у него сочинения Гайдна. Издатель не решился заключить сделку без ведома Гайдна и поставил его в известность об этом предложении. Гайдну пришлось вступить в неприятную переписку с Бройнигом, о чем он пишет Артариа 15 февраля 1782 года из Эстергаза, требуя от издателя «защиты». «Тем самым вы защитите как меня, так и себя. И чем лучше вы оградите меня от господина Бройнига, тем большую услугу окажете мне».

Если в этом случае Артариа заслужил благодарность композитора («Ваша защита касательно Бройнига превосходно составлена»), то задержка с гравировкой шести симфоний Гайдна вызвала его невольную досаду. Вместо испрошенных фортепианных трио, Гайдн предложил издателю две свои оперные симфонии (увертюры). Артариа и К^о приняли их, однако с печатанием не торопились, им хотелось получить шесть. Такая задержка побудила Гайдна 20 октября 1782 года отправить резкое письмо. Здесь Гайдн уже не тот «веселый Гайдн», к которому мы привыкли, но сознающий ценность своего творчества художник, энергично отстаивающий свое достоинство.

«Ваше благородие! Высокоуважаемый господин!

Не могу взять в толк, как могли Вы не получить мое последнее письмо, отправленное четырнадцать дней тому назад. В нем я сообщал, что, будучи в Вене, я договорился с Вашим компаньоном об аккордной оплате каждой вещи по пять дукатов, с чем мосье

Артариа охотно согласился. Я писал также, что вместо симфоний следует указать увертюры, и таким образом Ваши сомнения были устранены. Я раздосадован вашей задержкой: ведь от другого издателя за эти пять вещей я получил бы 40 дукатов, а Вы все тянете и тянете, тогда как дело это, при таких небольших произведениях, принесло бы вам тридцатикратную выгоду. Шестая вещь, давно уже у Вашего компаньона, так что кончайте скорей и вышлите мне либо музыку, либо деньги, с тем и остаюсь

с уважением Ваш покорный слуга
Йозеф Гайдн».

Среди этих шести увертюр мы находим увертюру к операм «L'isola disabitata», «La vera costanza», и к оратории «Il ritorno Tobia».

Но не только подобные проволочки вызывали досаду Гайдна. Гравировка, о которой он сначала отозвался с похвалой, оставляла желать лучшего, и в такой степени, что, вообще-то добродушный, Гайдн начинает письмо от 8 апреля 1783 года следующими словами:

«Тем временем пересылаю Вашему благородию симфонию, которая содержит столько ошибок, что субъекту, так ее гравировавшему, стоило бы обломать лапы».

Из этого же письма мы узнаем, что Гайдн подвергся операции — ему вырезали аденоиды. Он всю жизнь страдал от них.

Впрочем, другой факт, о котором сообщается в письме от 8 апреля 1783 года, примечателен и в музыкальном отношении. В том же году у Артариа вышел в свет клавир «Лаудонской» симфонии (GA—69).

Тема четвертой части этой симфонии не звучала на фортепиано, и поэтому Гайдн пишет: «Последняя,

или четвертая, часть этой симфонии для клавира не подходит. Я полагаю, что нет нужды печатать ее. Слово «Лаудонская» будет более способствовать продаже, чем десять финалов». Поэтому в издании клавира отсутствует последняя часть. Приходится удивляться, как мог Гайдн сам одобрить подобное издание. Ныне мы себе и представить не можем, чтобы симфония могла быть опубликована не полностью.

Самые значительные произведения 1783 года — это концерт для виолончели D-dur и созданная между октябрём и декабрём «Армида» — последняя опера Гайдна для Эстергаза. Намеревался ли Гайдн написать что-нибудь к 15 сентября 1783 года, когда должна была состояться свадьба князя Миклоша Эстергази (сына Павла Антона) с княгиней Марией Жозефиной Герменегильд Лихтенштейн, и что именно — осталось неизвестным. Быть может к этим торжествам был приурочен концерт для виолончели?

Венчание происходило в Вене, во дворце Лихтенштейнов. В 1794 году князь Миклош стал четвертым господином Гайдна, княгиня же Мария Герменегильд оказалась впоследствии одной из самых неутомимых его благодетельниц.

В 1783 году Гайдн был впервые приглашен в Лондон. Лорд Дж. Эбингтон собирался привлечь композитора к руководству Профессиональными концертами. Однако Гайдн вынужден был отказаться из-за своих обязательств при дворе Эстергази.

Концерты для виолончели и фортепиано

Концерт для виолончели D-dur 1783 года, о котором порой поговаривают, будто он написан не Гайдном, является сочинением Гайдна. Это доказывает автограф. К тому же зрелость формы, гибкость и мелодическое богатство тем, как и вообще ясность

развития целого могли принадлежать только сочинению Гайдна. Сольные голоса и оркестр сливаются в таком органическом единстве, что можно смело утверждать: старая форма концерта, где доминировала виртуозность солиста, а оркестр только сопровождал, была теперь полностью преодолена. Таковы, например, главные темы, где первая скрипка сопровождает соло виолончели:

31 Allegro moderato



Предполагают, что Гайдн написал этот концерт для Антона Крафта, бывшего с 1778 года по 1790 год членом капеллы Эстергази и короткое время также учеником Гайдна. Композитор высоко ценил игру Крафта, ибо тот принадлежал к числу виртуозных мастеров игры на этом инструменте.

В это же примерно время были написаны и оба концерта для фортепиано — G-dur и D-dur. Тема первой части второго из них, вышедшего в свет в 1784 году у Артариа, отличается особой свежестью. Концерт этот пользуется большой известностью главным образом благодаря финальному рондо *all'ungarese*¹. В обоих концертах мы наблюдаем высокий уровень тематической разработки, и не только желание предоставить солисту возможность блеснуть, но и удачно воплощенный замысел, совершенство формы и смелый язык делают их выдающимися произведениями как с точки зрения архитектоники, так и содержания.

¹ В венгерском стиле (итал.).

Последняя опера для Эстергаза

Последняя опера, написанная для замка Эстергаз, «Армида», это подлинная опера seria, а не чередование серьезных и комических номеров, наблюдавшаяся еще в «Orlando Paladino»; теперь действие вполне обоснованно и серьезно мотивировано. Автор текста этого либретто, названного *драмма егоика*¹, неизвестен. Сюжет он заимствовал из «Освобожденного Иерусалима» Тассо — легендарный эпизод времен крестовых походов.

Король Дамаска Идрено в осажденном крестоносцами городе созывает совет, и тому, кто первым отважится выступить против осаждающих, обещает руку своей племянницы Армиды. Она очень красива и, кроме всего, владеет искусством волшебства.

Армида постоянно держит при себе пленного крестоносца. Он влюблен в нее и готов выступить ради нее даже против своих братьев по оружию. Два других пленника уговаривают его отказаться от этого намерения. Когда никакие увещевания не помогают, один из них, Убальдо, заставляет его взглянуть на свой волшебный алмазный щит. К Ринальдо возвращается чувство долга; тщетно Армида пытается удержать его.

В лесу растет заколдованное миртовое дерево. Ринальдо ударяет по нему мечом — лес исчезает, и для войска крестоносцев открыт путь на Дамаск. Армида, видя, что Ринальдо уходит навсегда, падает на руки Идрено. Обещание Ринальдо вернуться остается неслышанным.

На сей раз в распоряжении Гайдна были превосходные итальянские певцы и певицы. Матильда Болонья пела партию Армиды, Костанца Вальдестур-

¹ Героическая драма (итал.).

ла — Зельмиры, вторую женскую партию. Просперо Брагетти и Паоло Мандини играли двух главных героев; Антонио Спеччоли и Леопольд Дихтлер исполняли роли крестоносцев.

Постановка оперы сопровождалась блестящим успехом, и 29 февраля ее пришлось повторить.

1 марта 1784 года Гайдн радостно сообщает Артариа: «Дорогой мой друг! Вчера мою «Армиду» давали второй раз. Огромный успех. Говорят, это моя лучшая вещь».

К сожалению, критический разбор не подтверждает этого. Чересчур пространное либретто заставило Гайдна вновь покинуть путь, на который он ступил в «Isola disabitata» — аккомпанированные речитативы. Длительное время речитативы звучат со сцены сессо. Завоевания реформы Глюка, в соответствии с которой все действие должно быть пронизано музыкой, — отброшены. Да и столь оживляющие действие ансамблевые номера редки. В первом действии имеется только один дуэт, во втором — терцет, и только в самом конце все солисты объединяются. Впрочем, обо всех трех недостатках тогдашний зритель забывал, слушая превосходное пение.

События драмы и душевное состояние героев воплощены Гайдном весьма тщательно. Борьба Ринальдо между долгом и любовью, отчаяние Армиды, а также сцена волшебства с музыкальной точки зрения разработаны мастерски, в них угадывается гений Гайдна. Однако единство целого, игра контрастами — незыблемый закон всякого драматургического творчества — здесь не достигнуты. Это завоевание Гайдн предоставил другому — своему другу В. А. Моцарту. Гайдн без всякого чувства соперничества признавал это. В письме в Прагу управляющему снабжением Роту он говорит о превосходстве Моцарта совершенно недвусмысленно,

После премьеры моцартовского «Дон-Жуана» (27 октября 1787 года) к Гайдну обратились с просьбой написать оперу для Праги, однако композитор ответил:

«Вы просите у меня оперу *buffa*. Я весьма охотно предоставил бы вам одну из моих вокальных композиций. Однако исполнить их в Парижском театре вряд ли возможно, тут я ничем не могу вам услужить, ибо все мои оперы слишком тесно связаны с нашими исполнителями (в Эстергазе, Венгрия), да и помимо того, никогда бы не достигли того действия, на какое я рассчитывал в местных условиях. Совсем иное дело, если бы я имел бесценное счастье написать музыку к новому либретто специально для Вашего театра. Однако и в этом случае от меня потребовалась бы огромная отвага: навряд ли кто посмеет стать рядом с великим Моцартом».

Это Гайдн написал в 1787 году. Тогда были созданы «Похищение из сераля», «Дон-Жуан» и некоторые самые значительные инструментальные вещи Моцарта. Быть может, именно знакомство с Моцартом укрепило Гайдна во мнении оставить оперу и все свои силы отдать инструментальным и хоровым произведениям. За шесть лет до этого композитор оценивал свои оперы значительно выше.

Арии

В 1780—1790 годах наряду с операми Гайдн писал и отдельные арии. Обычно это были вставные номера для опер других композиторов, например к «*La scuola dei gelosi*» («Урок ревнивцам») Сальери, две арии к «*Una cosa rara*» («Поразительный случай») Мартина, к «*L'isola di Alcina*» («Остров Альцины») Гаццаниги, к «*Iphigenia in Tauride*» («Ифи-

гения в Тавриде») Траэтта. В 1783 году была создана одна из самых больших самостоятельных гайдновских арий: кантата для сопрано «Ah come il cor m'è palpitante» («Ах, как стучит мое сердце»). Музыкальная выразительность, правдивое воплощение текста и страсть заставили Карла Фридриха Крамера опубликовать о кантате специальную статью в «Магазин дер Музик». Она появилась 10 ноября 1783 года под заголовком «О красоте и выражении страстей в одной из кантат Й. Гайдна». Эта весьма хвалебная рецензия начинается знаменательным заверением в том, что для рассуждения о своей теме автор не мог бы подобрать «ничего лучшего, чем новую кантату неподражаемого Гайдна». И вот почему: «Эта небольшая вещь представляет собой столь завершенное целое в смысле правильного и благородного выражения страсти, что певица может продемонстрировать все свое искусство».

В общем и целом подобная оценка приложима ко всем ариям Гайдна. Форма и техника вокала, роль оркестра — все говорит здесь о самом разумном и всестороннем использовании всех компонентов.

После 1786 года были созданы арии «Chi vive amante» («Кто так влюблен»), «Un cor sì tenero» («Такое нежное сердце») (обе в 1789), «Se tu me sprezzì, ingrata» («Если ты меня презираешь»), «Infelice sventurata» («Несчастливое приключение») (1789) и три арии для «L'amor artigiano» («Любовь-мастерица») Гассмана (1790). Самая значительная сольная вещь Гайдна, созданная непосредственно перед поездками в Англию, — кантата для сопрано и клавесина «Agrippa a Naxos». Этот драматический сюжет после Монтеверди вновь и вновь привлекает к себе внимание разных композиторов. В 1775 году на этот сюжет музыку написал Георг Бенда, как сопровождение к драме; за ним последовал Гайдн

со своей сольной кантатой, которая вновь продемонстрировала дар композитора воплощать различные душевные состояния героев. Все движения души покинутой Ариадны находят отражение в музыке, причем автор добивается этого скупыми и чрезвычайно экономными средствами. В изображении таких сцен Гайдн был бесспорно мастер. Он был глубоким знатоком человеческой души, и для выражения чувства у него всегда находились прекрасные мелодии.

Гайдн загружен работой

В 1784 году Гайдн начинает работать над ор. 50, куда вошли шесть струнных квартетов («Прусские»); тогда же директоры Concerts de la Loge Olympique заказывают ему шесть симфоний. Форстер в Лондоне получает от него шесть трио для флейты, три сонаты для фортепиано выходят в свет у Босслера в Шпейере. В 1785 году Гайдн создает ораторию «Семь слов Христа» по заказу из Испании, а в 1786 году концерты для лиры, предназначенные для неаполитанского короля Фердинанда IV. Это, так сказать, только «главные дела», наряду с ними продолжалась работа у князя Эстергази, быть может за одним исключением: отпали оперы — стареющий князь потерял всякий вкус к представлениям. Да и то сказать, до 1790 года ни в Эстергазе, ни в Эйзенштадте не устраивались, как прежде, большие праздники. Гайдн, таким образом, смог все свое внимание уделить инструментальной музыке.

Особенно хорошо подвигались симфонические сочинения. Но по сравнению со струнными квартетами тематическая разработка их в общем и целом была не столь виртуозна. В симфониях, созданных до 1785 года, мы замечаем кристаллизацию тем (GA—77 и 78), но не находим такого изящества разработок,

как в струнных квартетах. Впрочем, в качестве мелких подступов к «Парижским» симфониям, эти вещи чрезвычайно интересны и поучительны.

Самая известная из них — D-dur'ная, названная «La chasse» («Охота»). Финал, по которому симфония и получила свое название, является вступлением к третьему действию оперы «La fedeltà premiata». Вторая часть, написанная в излюбленной композитором трехчастной форме, содержит вариации на тему песни «Взаимная любовь» (GA—16). Это один из самых первых случаев, когда композитор использует тему собственной песни для инструментальных вариаций. Основные черты позднейшего стиля средних частей здесь уже явственно намечены: трехчастность, минорная середина с модулированием в медианту (здесь — тональности В), и в связи с этим различные преобразования основной темы — как фигурационные, так и тональные. Характерное использование деревянных духовых инструментов делает инструментовку весьма красочной. Финал живописует сцену веселой охоты, его разработка завершается бурным *unissono* струнных, и в конце концов охота затихает постепенно в *pianissimo*.

Симфонии для Парижа

Завершение процесса становления симфонических принципов достигнуто Гайдном в шести симфониях, написанных для «Concerts de la Loge Olympique». Некоторые из них получили дополнительные наименования, как это практиковалось и раньше. Так первая, из-за своих воыночных басов в финале, названа «L'Ours» («Медведь»), вторую (GA—83) называли «La roule» («Курица»), четвертую (GA—85) — «La Reine» («Королева»).

Стиль этих симфоний доказывает, что Гайдн преодолел этап увлечения сложностями тематической

разработки; он овладел ею и вернулся к простоте. Но эти сочинения говорят и о другом: о повороте от чистой «экспрессии» к совершенствованию мастерства. Эти два момента совмещаются. Гайдн не только изобретает, он органически разрабатывает свои мысли во все более высокой форме. Мысли не нанизываются одна на другую, нет, они следуют в строгом логическом порядке, вытекая одна из другой, даже в случае контрастных противопоставлений. Форма не «сделана», она «пережита». Первая часть симфонии «Медведь» (GA—82) ясно об этом свидетельствует. Главная тема (восходящее трезвучие) уже используется как связующая к побочной. Как и у всех подобных преобразований, смысл заключается в том, чтобы использовать все скрытые в теме возможности. Здесь мы встречаем начало того симфонизма, который расцветает у Бетховена и достигает своей вершины у Брукнера.

В репризе Гайдн дает сокращенное проведение темы, а в басах к ней присоединяется и ее обращение! По сути в этих тактах происходит то же самое, что и в брукнеровских симфониях, когда одновременно в нескольких голосах звучат тема и ее обращение. Разумеется, у Гайдна такая техника еще лишь только намечена.

В симфониях этих можно обнаружить и другие предвосхищения техники поздних исторических эпох. При этом музыка сохраняет очаровательную естественность. Пройдя через контрапунктный и экспрессивный стили, Гайдн вновь нашел себя в просветленной умеренности. Сами темы могут быть весьма динамичными, но Гайдн никогда не преступает границ, как это имело место в симфонии «La passione» (GA—49) 1788 года. Динамичность первых частей отмечена сдержанностью; таковы и финальные темы — Гайдн не утратил своей веселости: время от

времени он явно шутит (финал «Медведя» GA—82), а порой взрывается остроумием, как, например, в финале GA—86.

32 Allegro con spirito



Раскрывая возможности всех тем, используя их, Гайдн и форму доводит до совершенства. Проведение темы и репризы, разработка — все выдержано в классической мере, ни одного лишнего такта, и в то же время нет ничего незавершенного. Медленные части этих симфоний — неподражаемо прекрасная музыка. Идет ли речь о вариациях на две темы, форме, которой Гайдн отдает предпочтение (одна тема в мажоре, другая в миноре), или же о народной мелодии, как, например, в романсе GA—85 («La Reine»), всегда это умеренность, строгость, спокойствие. При всей динамике первой части или менуэта, в которых, кстати, изобретательность Гайдна предстает перед нами поистине неисчерпаемой, медленные части являют средоточие покоя то ласково-радостного, то серьезно-задумчивого.

Но не только форма, содержание и разработка в этих симфониях достигли высшего совершенства, такова же и оркестровка.

Гайдн исчерпывающе использует индивидуальный тембр струнных и остальных инструментов. Но это еще не та оркестровка, которая после Берлиоза порой стремилась только к эффектам: у Гайдна мы находим определенный стиль соединения звуковых красок; все это умеренно, строго, однако не менее артистично. Инструменты звучат не так назойливо, как в некоторых крупных произведениях более поздних времен, но представлены не менее богато.словно серебряная

нить света, флейта окаймляет мелодию скрипок, а звуки валторн как бы отбрасывают тень. Богатство мелодии сочетается со столь же богатым инструментальным колоритом.

В области новых оркестровых звучаний Гайдн также проложил основополагающие пути. Он воспринял импульсы, исходящие от произведений Моцарта (например, использование кларнетов), и стал одним из основных зодчих звукового здания венской классической школы.

Но на многих сочинениях Гайдна восьмидесятых годов как бы лежит налет сладостной мягкости партитур Моцарта. Однако это вовсе не значит, что Гайдн утратил свою оригинальность, она проступает сильнее, чем прежде, и все же мы ощущаем соприкосновение с миром моцартовских мыслей.

Прежде всего это ощущается в созданных в 1785 году фортепианных трио. Три из пяти Гайдн посвятил графине Марианне фон Вицай, урожденной графине Грассалькович. На титульном листе первого вышедшего у Артария трио они названы «Trois sonates pour le Clavecin ou Pianoforte accompagnées d'un Violon et Violoncelle». Такое обозначение — фортепианные сонаты в сопровождении двух струнных инструментов — не соответствует нынешней традиции, когда в подобных ансамблях фортепиано рассматривается как скорее подчиненный инструмент, чем сольный.

Нельзя не подчеркнуть здесь значения необозримого творческого богатства Гайдна, которое мы неоднократно отмечали, для будущих поколений. Почти все созданное в позднейшие времена основано на каком-нибудь принципе его творчества. У него можно найти прообраз почти каждого музыкального явления. Он подлинно отец всей новой инструментальной музыки.

Оратория «Семь слов»

Гайдн решал огромные творческие задачи, однако его не отпугивали и случайные заказы. Так произошло с заказом, который поступил в 1785 году из Испании. В предисловии к вышедшей в 1801 году партитуре Гайдн сообщает:

«Прошло примерно пятнадцать лет с тех пор, как один каноник из Кадикса обратился ко мне с просьбой сочинить инструментальную музыку на семь слов Иисуса на кресте. В те времена в главном соборе Кадикса каждый год в великий пост исполняли ораторию, для вящего воздействия которой стены, окна и колонны в соборе затягивали черным, и только одна лампа, висевшая в центре, освещала священный мрак.

В полдень все двери запирали, и тогда звучала музыка. Поднявшись на кафедру, епископ, после подходящего к случаю вступления, произносил одно из семи слов и принимался толковать его. Закончив, он спускался с кафедры и падал на колени перед алтарем. Паузу заполняла музыка. Затем епископ вновь поднимался на кафедру и снова покидал ее — и всякий раз по окончании его речи вступал оркестр. Этому действу и должна была соответствовать моя композиция.

Задача — дать подряд семь *Adagio*, каждое из которых должно длиться около десяти минут, и при этом не утомить слушателя, — оказалась не из легких, и я очень скоро обнаружил, что не могу связать себя предписанным временем».

Гризингер дополняет: «Лишь много лет спустя каноник из Пассау написал немецкий текст к музыке Гайдна, и таким образом утверждение ван Свитена, будто к каждой композиции Гайдна можно написать соответствующие стихи, было доказано на деле».

(Обработка эта была сделана не каноником, а епископским капельмейстером и надворным камерным советником Иосифом Фрибертом.)

Но сообщение Гризингера свидетельствует не только о возникновении и дальнейшей судьбе оратории «Семь слов». Оно знакомит нас и с весьма интересным взглядом ван Свитена на толкование музыки Гайдна. Арнольд Шеринг, исследователь творчества Бетховена, также подтвердил вероятность «поэтической идеи» в сочинениях этого композитора. Если вспомнить при этом собственные слова Гайдна, согласно которым в некоторых своих симфониях он воплощал характеры, то справедливым окажется и предположение, что в основу его инструментальной музыки также положены определенные идеи. Но только это нельзя понимать так, как ван Свитен, который к любой музыке Гайдна готов был написать любой текст, а в этом случае надо было бы знать тот текст, который был у композитора перед глазами, когда он сочинял «чистую», «абсолютную» музыку, или побудил его к сочинению тех или иных произведений.

Гайдн создал семь *Adagio*, в начале каждого из которых он поставил интродукцию, а в конце симфоническую картину «*Terremoto*»¹, где он живописует землетрясение после смерти Христа. Состав оркестра следующий: струнные, две флейты, два гобоя, два фагота, две валторны, две трубы, литавры. *Adagio* эти именуются автором «*Sonata*», и перед каждой помещен сопровождающий речитатив, во время которого бас произносит соответствующие слова Христа. В таком виде вещь и была впервые исполнена в Кадиксе, в церкви *Santa Cueva*, а не в соборе, скорей всего на страстной неделе 1786 года, и вскоре

¹ «Землетрясение» (итал.).

обрела большую популярность. Впоследствии Гайдн сам переделал музыку оратории в струнный квартет.

Нас всегда будет поражать, какими простейшими средствами передал композитор эмоциональное содержание этих семи слов на кресте. По-видимому, учитывая условия службы, Гайдн отказался от сложностей разработки; полностью отсутствует и контрапунктический элемент. Зато все части исполнены такой естественной сердечности, что всякому слушателю становится ясным смысл, содержание этой инструментальной композиции. Гайдн обнаруживает тонкое психологическое чувство: при слове «жажду» звучит та же нисходящая терция, которая в «Sonata» третьего слова представляет материнство: «Жено! се сын твой...». Ибо когда человек страдает, он призывает мать. Эта музыка буквально требовала текста. И потому нет ничего удивительного в том, что соборный капельмейстер в Пассау, Иосиф Фриберт, написал этот текст. Во время своего второго путешествия в Англию Гайдн слушал эту обработку (он заезжал в Пассау в 1794 году) и принял решение написать свой текст. О работе Фриберта он сказал: «Вокальные партии я, пожалуй, сделал бы лучше».

Возвратившись, он испросил у ван Свитена фрибертовский текст для просмотра и тщательно его переработал. Великолепны хоры, которые он написал. Оркестровый состав обогатился двумя кларнетами и двумя тромбонами, однако серьезности ради он опустил флейты. После четвертой «Sonata» следует вставной номер, который исполняют только духовые инструменты. Именно благодаря этому хоровая вещь обрела точку покоя, равновесие, а между двумя частями появилась передышка.

Каждой части было предпослано одно из семи слов Христа. Но теперь они идут уже не как речитативы для баса с сопровождением, а как хоровые эпи-

зоды. В этом виде оратория «Семь слов» была напечатана в 1801 году у Брейткопфа в Лейпциге с предпосланным партитуре и уже приводившимся нами предисловием Гайдна.

Жизнь композитора в эти годы шла своим обычным чередом и отличалась простотой.

Появлялись новые ученики, завязывались новые связи. Из учеников назовем Фрица и Эдмунда Веберов, впоследствии ставших сводными братьями Карла Марии фон Вебер. Отец привез их в 1784 году к Гайдну, который четыре года давал им уроки.

Особую радость доставлял ему Эдмунд. Его ор. 8 — три струнных квартета — был навеян чувством благодарности к Гайдну. Некоторое время Фриц играл на скрипке в капеллах Эстергази.

Летом того же года Гайдн принял в Эстергазе двух гостей: Михаэля Кэлли и Антонио Бриди. Кэлли, в то время певшего в Вене, высоко ценил Моцарт. Воспоминания, опубликованные Кэлли в 1826 году, достойны внимания и ныне, ибо дают живое представление о тех далеких временах.

Бриди принадлежал к купеческому сословию, был состоятельным человеком и обладал исключительно красивым тенором. За это его и ценили в музыкальных кругах Вены. В своем парке в Роверето он построил «Храм гармонии», украсив его надписями в честь великих композиторов своего времени. Была и надпись в честь Гайдна.

Из письма Гайдна к Артариа от 20 ноября 1784 года мы узнаем, что князь той осенью дольше обычного задержался в Эстергазе. Гайдну это было особенно неприятно, поскольку в Вене предстояла постановка его оперы «*La fedeltà premiata*». Она и состоялась 18 и 20 декабря в Кернтнертортеатре. Присутствовал ли композитор на спектаклях — неизвестно.

Князь Миклош очень любил замок Эстергаз. Из года в год он все долее задерживался в нем, как об этом свидетельствует «Прощальная» симфония. Чем старше становился князь, тем старательнее он избегал Вены с ее шумной жизнью и императорским двором. Однако долгое пребывание в Эстергазе в ту пору, когда климат там бывал особенно нездоровым, становилось для Гайдна мучительным. Притом и как художник он лишался очень многого. Он давно уже перерос тесные границы княжеского двора, давно уж принадлежал всему миру. Порой он воспринимал свое подчиненное положение как тяжкий гнет, хотя проявления княжеской воли в отношении Гайдна всегда носили благожелательный характер.

Гайдн и Моцарт

Известно высказывание В. А. Моцарта о том, что он учился у Гайдна сочинять струнные квартеты. Шесть струнных квартетов, посвященных Йозефу Гайдну (К. V. № 387, 421, 428, 458, 464 и 465), являют собой светлый пример восприимчивости гения. Великий Моцарт не боялся учиться, когда к тому представлялся случай. Еще во время поездки в Лейпциг в 1789 году он был поражен сочинениями некоего Иоганна Себастиана Баха. Примерно то же произошло с ним, когда он столкнулся с сочинениями Гайдна. Для глубоко субъективного гения, какой предстает перед нами в экспрессивных композициях для фортепиано, созданных между 1775 и 1785 годами, ясность стиля Гайдна должна была быть особенно притягательной. Разработка в гайдновских струнных квартетах, как и в других сочинениях этого периода, явилась для Моцарта откровением, и это не-

смотря на его собственный творческий стиль, которым он доказал, что многое может сказать о мотивах и их использовании.

15 января 1785 года Гайдн слушает у Моцарта посвященные ему квартеты, а 17 сентября они выходят у Артариа.

Обращение, озаглавленное «Al mio caro amico Haydn», останется в веках несравненным свидетельством дружбы между двумя великими людьми. В переводе оно читается следующим образом:

«Дорогому моему другу Гайдну!

Отец, решивший отправить детей своих в странствие по белу свету, с радостью отдаст их под покровительство человека прославившегося, особливо ежели к тому же, как того пожелал случай, это еще и лучший друг его. Прославившийся человек и дражайший друг мой, взгляни, вот шестеро детей моих! Положа руку на сердце, признаю: все они — плод долгой и многотрудной работы; однако надежда, что труд сей в какой-то мере удался — несколько друзей заверяют меня в этом, — придает мне мужества и уверенности в том, что когда-нибудь дети сии будут утешением моим. Ты сам, дражайший друг, в последний свой приезд сюда высказал мне свое столь ободрившее меня одобрение. Оно-то прежде всего и вселяет в меня мужество. Посему я и отдаю их в твое распоряжение с надеждой, что они окажутся не совсем недостойными твоей благосклонности. Прими их и, руководствуясь добротой своей, будь им отцом, наставником и другом! С сей минуты намерен я уступить тебе свои права на них, однако же искренне прошу тебя быть снисходительным к их недостаткам, которые пристрастный родитель, быть может, не раз-

глядел, и, не взирая на оные, сохранить щедрую дружбу к тому, кто столь высоко ценит ее.

Всем сердцем преданнейший друг твой
В. А. Моцарт

Вена, 1 сентября 1785 года».

Всю свою жизнь Моцарт был не только ценителем, но и ревнителем музыки Гайдна, о чем свидетельствует его замечание, сделанное Леопольду Кожелуху, когда тот как-то обронил по поводу гайдновских квартетов: «Я бы так не написал». Моцарт тут же метко заметил: «Я тоже. Но знаете, почему? Потому, что ни вам, ни мне до этого бы не додуматься». Разумеется, дружбы Кожелуха он этим замечанием не завоевал. Правду не всегда приятно слышать.

Моцарт был достаточно изобретателен, поэтому Кожелух воспринял слова эти как выпад против себя.

Но и Гайдн отдал должное гениальности своего друга, решительно заявив, например, после венской постановки «Дон-Жуана»: «Моцарт величайший композитор, какого сейчас имеет мир».

Игру Моцарта на фортепиано Гайдн не мог забыть всю жизнь. В 1785 году, находясь в гостях у Моцартов, Гайдн, обращаясь к Леопольду Моцарту, произнес слова, ставшие ныне знаменитыми:

«Скажу вам как перед господом, как человек чести: ваш сын — величайший композитор из всех, кого я знаю лично, не только по имени. Он владеет вкусом, и сверх того, высочайший мастер композиции».

Лучшей и более искренней похвалы своему сыну Леопольд Моцарт никогда больше не слышал. 14 февраля он сообщает об этом в письме дочери, благодаря чему знаменательные слова и дошли до нас.

Все это произошло на квартире Моцарта, ныне Вена 1, Домгассе, 8. Между прочим, в этом доме была написана опера «Свадьба Фигаро».

Нам следует запомнить эту встречу, она достойна того. И дело не только в том, что под одной крышей встретились два величайших композитора века. Они украсили пребывание в этом доме искренней дружбой. Без всякой зависти один признавал величие другого, один учился у другого, Моцарт у Гайдна — технике разработки, Гайдн у Моцарта — мелодической выразительности, щедрой живописи, уравновешенной красоте целого.

Как и Моцарт, Гайдн незадолго до этого вступил в орден масонов. Он стал членом ложи «Истинное согласие». Таково было веяние эпохи. Деятели культуры, люди творческие объединялись для обмена мыслями. В основе их деятельности лежало прежде всего гуманное начало, распространение знаний, наук и искусств. XVIII век, вероятно, еще не знал тех целей, которые впоследствии стали главными для такого рода объединений. Развившись именно из таких тайных обществ, масонские ложи сохранили много чисто внешних обрядов, которым сознательно приписывалось символическое значение. У такого композитора, как Моцарт, вступившего в ложу «Увенчанная надежда», эти символы пробуждали творческое воображение, в то время как политические планы руководителей оставались ему чужды или неизвестны. Гайдн, как и Моцарт, целиком принадлежал своему искусству, и ничто иное не в силах было отвлечь его более, чем на мгновение. Кроме перепечатанной в «Журналь фюр Фреймаурер» (год издания 2) речи «О гармонии», о связях Гайдна с масонством или его масонской деятельности нам ничего не известно. В отличие от Моцарта, в сочинениях Гайдна мы не обнаружим никаких связей с масонством. Открытой,

ясной манере Гайдна, его жизнерадостности и его искреннему благочестию чужда любовь к таинственности и культовым орденским обрядам. Он был весь на «свету», под лучами того сияния, которое он с такой неподражаемой простотой восславил в первой части своего «Сотворения».

Сочинения для редких инструментов

В 1785 году был написан известный под № 43 струнный квартет d-moll. Некоторое время он вводил в заблуждение исследователей. Было высказано мнение, что после «Русских» квартетов не могли быть написаны сочинения столь малой формы, что они, вероятно, были созданы ранее. В конце концов собственноручная пометка композитора подтвердила год создания — 1785. Однако не только автограф, но и мастерское использование отдельных мотивов в первой части тоже говорит в пользу более позднего появления этой вещи, тем более что форма всех четырех частей, невзирая на их краткость, великолепно уравновешена. Скорей всего это сочинение было так и написано по какой-то нам неизвестной причине. И что бы ни говорили критики и исследователи творчества композитора, ему вероятно дозволено и в зрелые годы создавать «юношеские» произведения.

Около 1786 года возникла и кантата, в которой вновь использован баритон. С 1775 года Гайдн ничего не писал для этого инструмента. Возможно, смерть Фридриха II, последовавшая 17 августа 1786 года, побудила композитора вновь обратиться к баритону. Кантата начинается словами: «Нет его больше! Звучи печально, баритон!» — и написана для сопрано в сопровождении баритона. К сожалению, партитура утеряна; сохранилась только партия сопрано.

Сочинениями для редких инструментов являются также созданные в 1786 году концерты для колесной лиры (Radleier). Король Неаполя Фердинанд IV особенно любил этот инструмент, сам играл на нем отлично и просил обратиться к Гайдну с заказом для этого инструмента. Гайдн выполнил заказ, создав пять концертов, каждый для двух лир и маленького оркестра. Король с благодарностью принял концерты и пригласил композитора в Неаполь.

Эта лира, называемая также *Lira organizzata*, представляет собой инструмент в виде скрипки с тремя струнами и тонкими трубками (бурдонами), которые приводятся в действие небольшим мехом. Струны же приводятся в движение снизу, при помощи деревянного колеса, которое вращают ручкой. Для получения звуков служат деревянные клавиши, соответственно укорачивающие струны и связанные с бурдонами. Так как на этом инструменте трудно было играть бегло, сочинения для него не являются виртуозными концертами в обычном понимании этого слова — это ансамблевые произведения. Партии обеих лир представляют собою такие же органически включенные в целое голоса, как и остальные инструменты: две скрипки, два альты, бас и валторны.

Две части пятого концерта Гайдн использовал в своей симфонии GA—89. Таким же образом использовал он и среднюю часть третьего концерта для Allegretto своей «Военной» симфонии (GA—100).

Хлопоты, заказы, приглашения

Тем временем в жизни Гайдна многое изменилось. Теперь он был занят не только исполнением заказов своего господина, к нему, как мы видим, поступали заказы со всего света. Он переписывался с издате-

лями, исполнители его сочинений требовали совета или даже личного присутствия. В 1787 году он ведет переговоры с Артариа об издании «Семи слов» и «Прусских» квартетов. Переписка с Артариа об этих квартетах позволяет воссоздать еще одну картину, дающую нам представление о том, как в те времена осуществлялось авторское право. Струнные квартеты еще до своего выхода в напечатанном виде распространялись в списках, о чем свидетельствует письмо Диттерсдорфа к Артариа от 18 августа 1787 года. Диттерсдорф заверяет, что издания или списка квартетов, им сочиненных, нет, и добавляет в скобках: «те же квартеты Гайдна, что у вас отпечатаны а qu- adro, имеют не только здешний князь, а именно бреславльский епископ, но и многие другие, заплатив за копию авансом 6 дукатов, и задолго до того, как они вышли у вас после гравирования». Артариа пожаловался Гайдну, полагая, что переписчик Гайдна совершил эту производственную кражу. Однако композитор, встав на защиту переписчика, отвечает (письмо от 7 октября 1787 года):

«Немало я подивился Вашему предпоследнему письму о покраже квартетов. Честью смею заверить вас, что они не были скопированы моим переписчиком, честнейшим человеком, а вот ваш собственный переписчик — мошенник: он этой зимой предлагал моему восемь золотых дукатов, только бы тот согласился передать ему «Семь слов». Сожалею, но не могу сам побывать в Вене, дабы велеть арестовать его. По моему мнению следовало бы привести господина Лауша к господину фон Аурусти, нынешнему бургомистру, чтобы он признался, от кого получил список этих квартетов».

Лаурент Лауш был владельцем музыкального магазина в Вене. Примерно с 1781 года он промышлял продажей и прокатом печатных и переписанных нот.

Гайдн хорошо знал, как это делается. В том же письме он пишет: «Невзирая на то, что Вы велите переписывать все в ваших помещениях, Вас все равно могут обмануть. Ведь эти жулики подкладывают листы снизу и мало-помалу незаметно переписывают на них лежащие перед ними голоса».

Но дело заключалось в том, что Гайдн сам продал эти квартеты Форстеру в Лондон, и они вышли там раньше, чем у Артариа, который вновь обратился к композитору с претензией, и, кстати говоря, имел на это основания, ибо его единственно законное первое издание теперь рассматривалось как перепечатка. Поэтому Артариа потребовал от Гайдна соответствующее свидетельство, которое композитор ему и выдал. В письме от 27 ноября 1787 года Гайдн упрекает издательство Артариа в том, что оно само не передало рукопись квартетов в Лондон. Двойная продажа Гайдном рукописи была, таким образом, в порядке вещей, хотя назвать подобную практику вполне честной никак нельзя. Поэтому Гайдн и предлагает возместить Артариа убыток. Он пишет:

«Ваше высокоблагородие!
Высокочтимый господин!

Да простят мне Ваши благородия, что за отсутствием надежной оказии я до сих пор не отвечал. Вы требуете от меня аттестата на шесть квартетов. Я прилагаю его. Однако неверно, будто я выдал господину Форстеру аттестат с полномочиями на них. Я переслал их ему лишь после того, как они уже были выгравированы, — это верно. Вина лежит на Вас самих: Вы уже три месяца назад могли выслать и рукопись квартетов и одновременно полномочия господину Лангману, а задержка эта произошла от Вашего желания получить побольше выгоды. Меня никто не смеет упрекнуть в том, что, после того как

пьесы уже выгравированы, я сам хочу получить от них прибыль. Ведь мои сочинения не оплачиваются как должно, и потому я уж имею больше прав, чем другие посредники. В дальнейшем Вы будете осторожней относительно договора между нами и составите его в письменном виде, а я уж позабочусь, чтобы мне заплатили достаточно. Ежели Вы при этом понесете ущерб, чему я не верю, я сумею его возместить другим образом».

Гайдна все более теперь занимают издательские дела. В 1788 году он устанавливает связь с лондонским издательством Лангман и Бродрип, а 10 января 1789 года лейпцигский издатель Брейткопф обращается к композитору с просьбой переслать ему рукопись еще не опубликованной сонаты для фортепиано. Гайдн удовлетворил эту просьбу и в сентябре получил два авторских экземпляра изданного Христофом Готлибом Брейткопфом сборника «Музыкальное по-пурри». В издании на первом месте опубликована двухчастная соната (GA—48).

Так Гайдн обрел своего последнего издателя. Однако связь эта стала более интенсивной позднее, когда интерес Артариа к сочинениям Гайдна несколько остыл.

В этом же году английский издатель Джон Блэнд посетил Гайдна в Эстергазе, но ничего не получил от него. 16 ноября Гайдн пишет Артариа: «Я учитывал Ваши интересы, и он не получил от меня ни одной ноты». Последовавшая переписка доказывает, что Блэнд не успокоился на этом. Связь его с Гайдном стала со временем более тесной, и первый дом в Лондоне, где остановился Гайдн, был дом Блэнда.

С визитом Блэнда в Эстергаз связана занятная история издания струнного квартета op. 55, № 2. Когда Блэнд вошел к Гайдну, композитор как раз стоял у зеркала и брился. «А, мистер Блэнд! — вос-

кликнул он, — была бы у меня хорошая английская бритва, я отдал бы за нее свой лучший квартет». Блэнд бросился обратно в гостиницу и принес Гайдну свою собственную бритву. Гайдн с радостью принял подарок и передал Блэнду рукопись только что законченного квартета, который с тех пор так и называется «Бритвенный» квартет («Rasiermesser-quartet»).

Но не только издание собственных сочинений занимало Гайдна, к нему все чаще стали поступать всевозможные приглашения и заказы. В 1787 году оперный антрепренер из Лондона сэр Джон Галлини заказал ему оперу; в январе композитор дирижирует «академией»¹ в Граце, в марте он впервые ведет с английскими музыкантами переговоры относительно концертной поездки в Лондон, а в апреле письменно сообщает Форстеру о своем намерении принять приглашение короля Фердинанда IV и поехать в Неаполь.

В Англии высоко ценили Гайдна. Еще в те годы Джон Петер Саломон хотел заполучить его для своих концертов, так же как его конкурент Вильям Крамер. Но тогда это не удалось: время для подобных поездок еще не пришло. А от неаполитанского короля поступило приглашение, едва тот получил рукопись концертов для лиры.

Прусский король Фридрих Вильгельм II благодарит Гайдна в полном комплиментов письме за присылку партитуры шести «Парижских» симфоний (GA—82—87) и в знак признательности преподносит кольцо, украшенное драгоценностями. Гайдну нравилось это кольцо, рассказывают, будто он надевал его всякий раз, принимаясь за сочинение.

¹ Концертом.

В декабре 1787 года из Праги поступил заказ на оперу *buffa*. Гайдн ответил в уже приводившемся письме отказом, упомянув Моцарта.

Князь Крафт Эрнст цу Эттинген-Валлерштейн, с которым Гайдн состоял в переписке с 1781 года, получил в октябре 1789 года рукопись трех заказанных им симфоний (GA—90, 92, 91) и, спустя год, пригласил композитора к себе. Гайдн воспользовался этим приглашением, когда в декабре 1790 года впервые отправился в Англию.

Расположения композитора теперь уже домогались самые различные люди. Теперь он более, чем когда-либо, сознавал себе цену, особенно при переговорах с издателями. Так, например, 22 мая 1788 года он пишет своему другу Артариа: «Я был бы несправедлив и неблагодарен, если бы так пренебрег Вашей дружбой. Я никогда не забуду, как Вы отдали мне предпочтение перед многими, хотя и признаю, что порой заслуживал того».

Следует сравнить с этим письмом приведенное выше высказывание в письме к Форстеру. При всей своей скромности Гайдн имел все основания говорить и думать о себе и своих произведениях подобным образом.

Сочинения, созданные между 1786 и 1790 годами, были мастерски задуманы и прочувствованы. Но так как за ними последовало нечто еще более значительное, их следует рассматривать как некие ступени, ведущие к вершинам гайдновского творчества: к «Лондонским» симфониям, ораториям, большим мессам. Ведь мессы и оратории, созданные после 1782 года, являются чем-то новым по сравнению с чистой инструментальной музыкой, которую Гайдн сочинял до этого; более того, стиль их порою полон неожиданностей. Здесь композитор предстает в расцвете сил; он — один из тех редких художников, которые в глу-

бокой старости создают свои лучшие творения. Моцарт угас рано. Гайдн пережил его надолго, так что Бетховен (весной 1787 года он гостил в Вене и играл тогда Моцарту) воспринял «дух Моцарта из рук Гайдна».

Инструментальные произведения, созданные перед первой поездкой в Англию

Между «Парижскими» и «Лондонскими» симфониями, насколько это известно, Гайдн создал еще пять произведений симфонического жанра. Они были написаны в 1787 и 1788 годах. В них как в своего рода промежуточных звеньях находит свое непосредственное воплощение высокая степень композиторской техники, достигнутая в «Парижских» симфониях. Явно ощущался предстоящий взлет к наивысшим достижениям зрелого симфонизма Гайдна.

В первых частях этих симфоний господствует живость и неослабевающая энергия. Брызжущая динамичность в GA—90, подчеркнутая переходом к гобоям, легко льющаяся главная тема GA—88 и насыщенная мыслью мелодика «Оксфордской» симфонии (GA—92) свидетельствуют о неиссякаемой гайдновской изобретательности. Здесь воля композитора оставляет глубокий след: главная тема первой части симфонии Es-dur (GA—91) написана в двойном контрапункте. Две линии уравнивают друг друга.

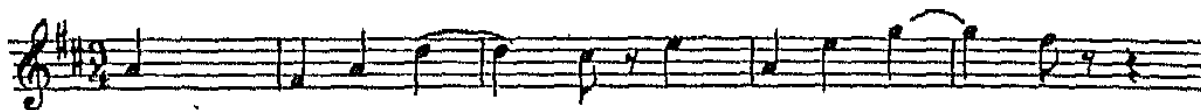
33



Эту часть, пронизанную хроматизмами, можно было бы назвать гайдновской «Егоіса» («Героической»), так она по временам напоминает творение Бетховена.

Подобный же характер присущ и другим частям. Любимые Гайдном двойные вариации также наличествуют здесь, расцвеченные все более и более искусной инструментовкой. Весьма разнообразно используются как сольные деревянные духовые инструменты, так и литавры с валторнами, порой, что весьма неожиданно, даже в *pianissimo* (GA—88). Гайдн явно совершенствует оркестр и вместе с тем ставит перед ним необычные задания. В *Largo* GA—88 не спеша поднимается синкопическая мелодия, степенная, задумчивая, но не лишенная внутреннего полета, она напоминает одну бургенландскую народную песню: «А в воскресенье, к ночи ближе, до милой я своей пойду».

34



Семь раз звучит эта тема и всякий раз в другой тональности, и все богаче, все ярче украшена фигурациями (*Figuration*).

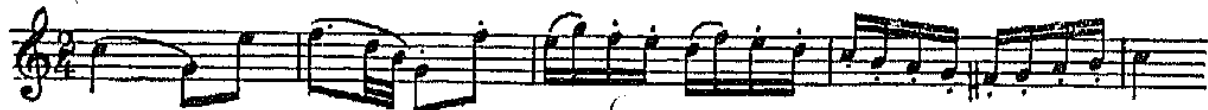
В какой-то мере Гайдн предвосхищает здесь брукнеровские *Adagio*. Черты будущего проявляются еще не так сильно и мощно, однако по своей целеустремленности, это *Adagio*, в сущности, довольно близко к брукнеровскому стилю.

Бросается в глаза оркестровка менуэтов, особенно в GA—92. Трио GA—88 является образцовым примером ведения мелодии I и II скрипками.

Все эти симфонии содержат много для нас неожиданностей, однако особенно много находок в финалах.

Они звучат так наивно и «безыскусственно», например в ГА—92 — это простой барабанный бас, над которым «веселится» мелодия; или такой напев в ГА—90:

35



В творчестве Гайдна обращает на себя внимание тот факт, что от десятилетия к десятилетию число создаваемых им симфоний все уменьшается. Чем глубже становятся композиции, тем меньше делается их число. С 1760 по 1770 год симфоний было написано около сорока, с 1770 по 1780 — всего тридцать, а с 1780 по 1790 только двадцать одна. Симфонии становились все более серьезным жанром: из застольной музыки, которая должна была придавать трапезе торжественность, из вступления к какой-нибудь постановке или к музыкальной академии постепенно вырос сугубо значительный вид музыкального творчества. Теперь он является выражением самых больших идей и требует уважения и полного внимания к себе. Путь углубления симфонии Гайдн уже прошел, используя свои возможности до конца.

В конце восьмидесятых годов он устроил себе некую «симфоническую передышку», и путь его продолжил со всей мощью своего таланта Моцарт. В 1788 году он создает симфонию g-moll и симфонию «Юпитер» (с ее контрапунктическим финалом).

Что же, у него было больше творческих возможностей, чем у Гайдна? Нет. Просто Моцарту было суждено прожить гораздо меньше, чем Гайдну. Творчество Моцарта мы уподобим вулканическому извержению. Он словно не мог ждать, у него было слишком мало времени.

Гайдн жил дольше, он был спокоен. Гайдн был классичен, в то время как Моцарт словно вырывался в романтизм. Они контрастировали: один — само спокойствие, другой — рвущиеся наружу импульсы.

Порой музыка Гайдна оставляет слушателя холодным и лишь поражает своим совершенным мастерством, но чаще увлекает в русло своих неудержимо текущих мелодий. Гайдновские *Adagio* с их благодатными темами, пленительными вариациями — сама стихия музыки. Серьезная задумчивость, радость, сила, безмятежность, виртуозная техника — все это слилось воедино в симфоническом творчестве Гайдна. Оно завершается двенадцатью «Лондонскими» симфониями, созданными с 1791 по 1795 год. В ту пору композитор-симфонист завершил свое дело, создатель ораторий — только приступил к нему.

Мы уже видели, что Гайдн писал музыку и для необычных инструментов: достаточно вспомнить композиции для баритона и особенно пьесы для механических игрушек («*Flotenuhren*») и лиры («*Lira organizzata*»). В 1788 году он написал также произведение для немзыкальных инструментов, так называемую «Детскую» симфонию. Это шутка, однако шутка, созданная художником, который виртуозно владел звуковой палитрой. Трещотка и барабан, труба, свисток, треугольник выступают в интересном содружестве с двумя скрипками и контрабасом. Симфония называется также «*Sinfonia Berchtoldsgadensis*» («Берхтесгаденская» симфония), так как это местечко в Баварии славится изготовлением детских игрушек.

На основании некоторых поздних исследований возникли предположения, что ее автором является Леопольд Моцарт. Но пока установить это почти невозможно, а потому «Детскую» симфонию следует причислять к произведениям Гайдна.

Своей музыкой Гайдн завоевал себе немало друзей. Он бывал гостем самых разных людей; среди них — надворный советник фон Грейнер (отец Каролины Пихлер); надворный советник Франц Бернгард Риттер фон Кейс, который проявлял особое расположение к композитору, ибо очень любил его симфонии. Можно с уверенностью сказать, что некоторые произведения Гайдна были исполнены впервые в Вене во время домашних концертов, которыми дирижировал Кейс.

Должно быть симфонии в столь узком кругу звучали несколько по-иному: нежней, интимней, отчетливей. В наших просторных концертных залах звук растворяется, а эпизоды *piano* на галерке никто уж и не слышит. Но, вероятно, тогда слушали музыку совсем иначе! Чаще всего слушатели сидели в маленьком оркестре в качестве скрипачей или исполнителей на духовых инструментах, активно наслаждаясь произведением. Они не были скучающими безучастными наблюдателями. Но и оставаясь только слушателями, психологически они были гораздо ближе к сфере исполняемого, чем наша нынешняя публика. Жизненным пространством Гайдна и Моцарта, исключая музыкальные салоны в княжеских и графских дворцах, были именно бюргерские дома, подлинные хранители культуры, ибо здесь творили ее. И только Бетховен и в этой области бесконечно расширил границы.

Однако Кейс был не только дилетантом: он занимался музыкой систематически. Так, например, он составил точный список симфоний Гайдна, который сам автор в 1805 году использовал для составления собственного каталога, из чего видно, что профессионализм и любительство сочетались в этом доме.

Из иногородних почитателей творчества Гайдна следует назвать придворного камерного советника фон Машто в Бонне, на Рейне, и коммерсанта Августина Христиана Экснера из Циттау. Оба они, как и Кейс в Вене, владели обширной библиотекой из произведений Гайдна и исполняли их во время домашнего музицирования.

Сестры Ауэнбруггер, упомянутые выше при разборе сонат для фортепиано 1780 года, фрейлейн Магдалена фон Курцбёк, дочь императорского и королевского печатника, коммерсант Пухберг, известный по биографии Моцарта, банкир Иоганн фон Херринг и Стивен Стораче, английский композитор, живший в Вене в 1786 году, — таковы имена некоторых из друзей Гайдна тех лет.

Сестра Стораче, Нэнси, была одной из виднейших оперных певиц. Моцарт написал для нее партию Сюзанны в «Le nozze di Figaro». Премьера состоялась 1 мая 1786 года. Тенор Келли рассказывает в своих воспоминаниях о встрече на венской квартире Стораче, где Диттерсдорф, Гайдн, Моцарт и Вайнхаль играли струнный квартет.

Нетрудно представить себе, что подобное музицирование было особенно впечатляющим. Как и год назад на квартире у Моцарта, музыка здесь объединила прекраснейших людей того времени. Келли рассказывает, что помимо хозяина дома и Нэнси присутствовали еще только Паизиелло и аббат Касти, итальянский поэт. Это также характерная черта домашнего музицирования: приглашенных немного, но все это избранные слушатели. Не то, чтобы здесь пренебрегали духовным воспитанием массы — не в этом дело, — просто сами произведения, их существо, требовали слишком высокой культуры исполнения и слушания. В наш век радио следует обратить особое внимание на следующие обстоятельства: гайдновская

инструментальная музыка — «тихое» искусство, она не вопиет о себе и не нуждается в широковещательной рекламе. Она — «музыка в себе», и как таковая требует не избалованных всезнаек, а глубокого, проникновенного, искушенного знатока — слушателя и участника.

Марианна фон Генцингер

Больше всего Гайдн любил бывать в Шоттенхофе, в семье врача Петера Леопольда фон Генцингера. Композитор и врач познакомились у Эстергази — Генцингер исполнял роль лейб-медика при князе Миклоше. Его супруга Марианна была тонкой ценительницей искусства и превосходно играла на фортепиано.

Знакомство с семейством Генцингер состоялось следующим образом: Марианна сделала переложение для фортепиано одного из гайдновских симфонических *Andante* и обратилась к Гайдну с письмом:

«Высокоуважаемый господин фон Гайдн!

С Вашего благосклонного разрешения я беру на себя смелость переслать вам клавир прекрасного *Andante* Вашего великолепного сочинения. Этот клавир я сделала сама, без какой-либо помощи моего учителя, и прошу Вас, ежели у Вас будут какие-либо замечания, собственноручно исправить его.

Надеюсь, Вы чувствуете себя хорошо, я ни о чем так не мечтаю, как о том, чтобы вскоре увидеть Вас в Вене, дабы убедить Вас в моем глубочайшем к Вам уважении.

Остаюсь истинным другом вашим

Ваша покорная слуга

Мария Анна Эдле фон Генцингер,
в девичестве Эдле фон Кайзер.

Мой супруг и дети также низко кланяются вам».

Это письмо и положило начало основанной на глубоко взаимопонимании дружбе между молодой женщиной и Гайдном, которому к тому времени было уже под шестьдесят. Для композитора эта дружба стала источником многих радостных минут. В Лондоне он тоже часто вспоминал о Марианне. Переписка их — прекрасный памятник искренней, освященной искусством дружбы между двумя людьми высокого духа. Госпожа фон Генцингер несколько не напоминала жадную до денег Луиджио Польцелли, и в еще меньшей степени, разумеется, Марию Анну Келлер. В ее доме, доме Генцингеров, Гайдн обрел то, чего ему всю жизнь недоставало. В этом случае мы имеем дело не просто с присущей ему любовью к женщинам, здесь он встретил тонкое понимание своего искусства, соединенное с родственным участием. Он принял эту дружбу с благодарностью. Старших детей Генцингеров, Жозефину и Франца, но главным образом дочь, Гайдн от случая к случаю обучал пению, о чем свидетельствуют отдельные места его переписки, а с госпожой Генцингер делился своими планами, если не играл ей что-нибудь из своих новых вещей.

Музыка для фортепиано

Для домашнего музицирования предназначены прежде всего фортепианные сонаты Гайдна. В этой связи необходимо остановиться на вышедших в 1784 году фортепианных сонатах, написанных в G, B и D (GA—40 по 42, UE—8, 13, 27), хотя о них и следовало бы сказать ранее. Гайдн посвятил их супруге князя, принцессе Марии Эстергази, выдержав их в светлых, радостных тонах, как бы предназначая для отдыха. Двухчастность этих сочинений говорит о том, что композитор не намеревался следовать строгой циклической форме. Но чистая техника разработки,

как, например, в двойных вариациях сонаты G-dur (GA—40, UE—8), и здесь свидетельствует о высоком мастерстве. В этих сонатах Гайдн в значительной мере посчитался со вкусами княгини, поэтому к ним не следует относиться чересчур критически, нельзя их также считать «этапами» творческого пути. С одной стороны, композитор был связан обязательствами, вытекавшими из его контракта с Эстергази и должен был выполнять пожелания своих заказчиков, с другой — ввиду все увеличивавшихся заказов ему необходимо было постоянно иметь что-нибудь готовое под рукой.

Так, например, вышли в свет сонаты GA—44—46 (UE—33, 30, 31). GA—45, UE—30, согласно автографу, была написана уже в 1766 году, а GA—46 UE—31, судя по ее стилю, тоже вышла из-под пера композитора раньше. При этом вполне возможно, что Гайдн дописал прекрасное *Adagio* перед самой публикацией (как он это сделал, например, с сонатой для Марианны Генцингер). GA—44, UE—33 тоже, возможно, создана раньше, хотя Гайдн и писал 29 марта 1789 года Артариа: «Посылаю третью сонату, вариации каковой я по Вашему вкусу переделал». Эти слова могут относиться только к слегка варьированной второй части GA—44, ведь ни одна из опубликованных Артариа в 1789 году сонат не имеет вариаций, кроме второй части № 44.

Иногда Гайдн лишь просматривал ранее написанные вещи, отдавая их в печать. Так он поступил с каприччио «Восемь скверных портняжек» («Acht Sauseschneider müssen es sein»). Это же подтверждают фортепианные сонаты для сестер Ауэнбруггер. Чтобы довести их число до полдюжины, композитор присоединил к ним сонату, созданную еще в 1771 году. Он умел использовать (в хорошем смысле этого слова) запасы своей мастерской.

Однако той личной, интимной связи с фортепиано, какую имел с этим инструментом Моцарт, у Гайдна не было. У него отсутствовала внутренняя потребность создавать музыку именно для данного инструмента, ему ее либо заказывали, либо он писал ее по другим каким-либо причинам. Но ведь струнные квартеты и симфонии тоже были написаны по заказу? Однако на эти заказы его гений откликался с большей готовностью. Гайдн не был виртуозом-исполнителем, как Моцарт. Он не писал, как многие его современники, для солистов-одиночек. Он всегда принадлежал «большинству», согласному действию всех инструментов как в камерной, так и в оркестровой музыке. Гайдн был человеком, привыкшим в своих композициях думать за многих, а не за одного. В этом также заключается его величие как художника.

Однако эту, присущую именно Гайдну особенность, не следует обобщать. Во времена венских классиков в общем музыкальном потоке было так много самых разнообразных характеров, что их нельзя подгонять под одно правило. И фортепианные произведения Гайдна дают свободу для самых различных толкований. Такова, например, опубликованная в 1789 году Фантазия C-dur. Импровизируя, композитор фантазирует здесь на очень простую тему. Помня слова, сказанные Гайдном о его методе творчества, мы и в этой вещи обнаружим все этапы импровизирующей, ищущей мысли, игры. Порой здесь слышится словно бы оркестр — фортепиано воспроизводит тембры валторны, скрипки, флейты. Весьма характерно для Гайдна и то, что композиция эта (так сказать, записанная импровизация) не представляет собой чего-то неоформленного, а «упорядочена». Если мы проследим, как композитор ищет в этой вещи возможностей всемерного раскрытия самой мысли, по-

наблюдаем за связующими звеньями, переходами от одного эпизода к другому, и, в конце концов, венчающими финал, то это доставит нам истинное наслаждение. Пианистическая фактура (перекрещивание рук, аккордовая техника, пассажи) свидетельствуют о высоком мастерстве.

Если мы, говоря о сонатах, которым посвящена данная глава, просили для композитора снисхождения, то обязаны добавить, что последние три сонаты заметно возвышаются над своими предшественницами. Когда Гайдн сочинял их, его окружал иной мир — Англия. Он был там свободен, мог откликаться на такие новые побуждения, каких до этого не знал.

Танцевальная музыка

Вклад Гайдна в бытовое музицирование его времени не ограничивается произведениями для фортепиано и камерной музыкой, он писал и танцы. С них, собственно, и началась его деятельность музыканта, когда он, изгнанный из дома кантора собора св. Стефана, отправился играть по трактирам и заезжим дворам, чтобы заработать себе на хлеб. Горек был этот хлеб, и отнюдь не всегда он слышал смех, с каким танцующие швыряют монету в шляпу музыканта. Но вместе с этой горечью он почерпнул и бесценное знание народной музыки с ее естественной мелодичностью, живостью, а порой — задумчивостью и мечтательностью, которых не передашь словами.

Многие менуэты Гайдна из его симфонических и камерных произведений выражают самую сущность этой музыки, а в кое-каких темах из сочинений для фортепиано явно проступают и черты их прототипов из народа.

Но для танцзалов, даже после поступления на службу к князю Эстергази, Гайдн создавал оригинальные менуэты, аллеманды и другие танцы. Сколько их еще утеряно — никто не знает. Сохранившиеся менуэты, как правило, выходили сборниками в шесть и двенадцать номеров.

Большинство публикаций танцевального жанра относится к 80-м и 90-м годам. Так, например, «Raccolta di Menuetti Ballabili»¹ вышел у Артариа в 1784 году, а в 1785 году у него же вышли «12 Menuetti per Cembalo» и «6 Allemandes pour Orchestre».

В 1788 году к свадьбе князя Крафта Эрнста цу Эттинген Валлерштейна Гайдн написал 12 менуэтов. В 1790 году — год отъезда в Англию — Гайдн сочинил 12 менуэтов и 6 аллеманд для костюмированных балов, а в 1792 году — так называемые «Танцы Катарины» для бала Общества художников и ваятелей.

Можно было бы назвать еще некоторые сборники. Но все они доказывают, во-первых, неисчерпаемую изобретательность Гайдна в мелодиях, а во-вторых — способность Гайдна писать все, что бы от него ни потребовали; фантазия его повиновалась ему тотчас же и немедленно дарила соответствующие мысли. Таким образом «заказ» служил лишь толчком для его гения, который, разумеется, и сам, без заказов, всегда готов был создавать музыку. Когда же заказ поступал от кого-нибудь, кто был в той или иной мере близок композитору, то Гайдн мог придать сочиняемой композиции и какие-то личные черты. Так случилось, например, с фортепианной сонатой GA—49, UE—25, предназначенной для Марианны Генцингер.

¹ «Сборник менуэтов для бала» (итал.).

Фортепианная соната для Марианны фон Генцингер

Первое упоминание о ней мы обнаруживаем в письме от 6 июня 1790 года из Эстергаза.

«Ее превосходительству глубокоуважаемой,
наипрекраснейшей из женщин госпоже
фон Генцингер!

Сообщаю Вашей милости, что наша мадемуазель Нанетта передала мне поручение написать для Вашей милости новую клавирную сонату, которая, однако же, ни в коем случае не должна попасть в другие руки. Почитаю себя счастливым получить подобное приказание. Я перешлю сонату Вашей милости не позднее, чем через 14 дней. Вышеупомянутая мадемуазель обещала мне за это оплату, но Вашей милости не трудно будет представить себе, что от таковой я решительным образом отказался. Наивысшей наградой для меня будет услышать, что я заслужил некоторую скромную похвалу».

Гайдн потому мог пообещать представить сонату в столь краткий срок, что ранее написал две ее части, добавив теперь к ним *Adagio*. Излюбленный им финал в виде менуэта придавал всей вещи законченность.

Хотя обе крайние части (*Ecksätze*) и были созданы ранее и Гайдн не писал их для этого заказа, сама игра Марианны фон Генцингер могла побудить его вновь взяться за сочинение музыки для фортепиано. В сонате этой бросается в глаза прежде всего большая внутренняя динамика, выраженная в удивительном единстве всей линии развития; многое здесь следует приписать тому обстоятельству, что госпожа фон Генцингер слыла превосходной пианисткой.

Соната принадлежит к прекраснейшим и совершеннейшим творениям Гайдна. Мысли ее развивают-

ся с неумолимой последовательностью; она поражает глубиной своих чувств. Мы слышим в ней моцартовскую выразительность, особенно ярко проступающую в *Adagio cantabile*.

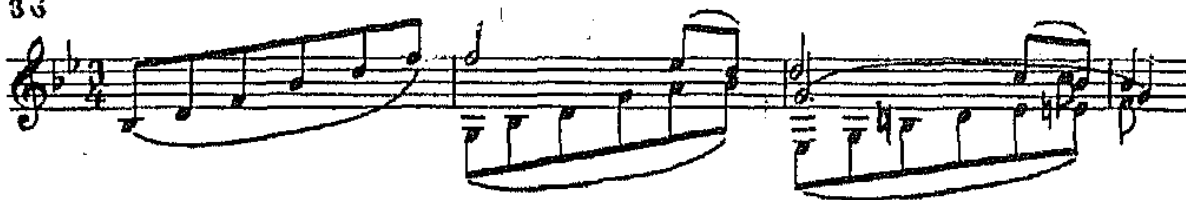
Марианна очень любила очаровательный менуэт. Мы узнаем об этом из письма Гайдна от 20 июня, в нем же имеется и примечательное высказывание о средней части.

«Соната эта in Es совсем новая и навечно предназначена для Вашей милости, прекрасно, однако, что последний номер ее — тот самый менуэт с трио, каковые Ваша милость потребовали от меня в Вашем последнем письме. Эта соната была предназначена мною для Вас еще в прошлом году, только *Adagio* я написал теперь. Я всячески рекомендую его Вашей милости: оно несколько сложно, но в нем много чувства. Сожалею лишь, что у Вашей милости нет фортепиано Шанца, тогда бы Ваша милость вдвое больше почерпнули из него». Под «фортепиано Шанца» здесь подразумевается инструмент изготовления венского мастера Венцеля Шанца, чьи молоточковые клавиры Гайдн высоко ценил за прекрасный звук.

Струнные квартеты op. 64

Самыми выдающимися образцами гайдновского творчества, созданными композитором до окончания службы у Эстергази, бесспорно, являются квартеты, написанные для коммерсанта Тоста. Расцвет квартетного письма, начало которому положили «Русские» квартеты, а затем квартеты для Тоста, op. 54 и 55, продолжается и в квартетах op. 64.

Наметившаяся уже ранее прозрачность фактуры отличает и партитуру op. 64. Образы вырастают органически, как бы сами собой, таково, например, начало *Andante* шестого квартета:



Стремление к максимальному единству чувствуется в музыке всех квартетов этого opus'a. Тематические контрасты при этом ярко выражены. Например, в первой части квартета «Жаворонок» (№ 5), плавной мелодии главной темы противопоставлена подчеркнуто синкопическая аккордовая. От подобных музыкальных обработок до шубертовских не так уж далеко. Для достижения таких контрастов Гайдн использует наряду с другими факторами и тональные противопоставления (dur — moll) (№ 4, I часть).

Каждый из этих квартетов, если можно так сказать, самостоятельная индивидуальность со своим лицом и особым миром чувств.

Мы позволим себе хотя бы на одном примере показать, как уверенно Гайдн обращается с формой, сколь богата его фантазия, когда речь идет об элементах формы. Первая часть шестого квартета начинается со следующей музыкальной мысли:

37 Allegretto



После четырех тактов варьированных повторений появляется маленький мотив:

38



Он звучит лишь дважды и важен только в экспозиции (и как мы увидим далее, в репризе же его нет. Переход к побочной теме (такты 13—24) начинается с главного мотива и таким образом уже разрабатывает его, а в 25-м такте вступает побочная партия, начало которой точно повторяет первые два такта главной темы, однако далее следует иное продолжение и четкое завершение (такты 25—30, 32—35). 36-м тактом открывается заключительная партия, которая своими десятью тактами заканчивает экспозицию.

Разработка переносит главную тему в контрапунктическую сферу, но это отнюдь не тот контрапункт, к которому прибегают только для того, чтобы доказать свое умение владеть им. Здесь он звучит естественно, как нечто само собой разумеющееся, льется легко. После того как главная тема была предварительно разработана в экспозиции (хотя и эскизно), не удивительно, что развитие ее теперь усилено, она как бы обретает новую жизнь. Это продолжается в течение 21 такта (46—66), и тут появляется гениальная находка — противосложение. Контрапункту главной темы противопоставляется короткая простая мелодия, а именно ее второй мотив. Теперь-то эта, казалось бы, поначалу маленькая мысль оказывается вдруг чрезвычайно важной. Она модулирует в верхнюю медианту, давая тем самым возможность главной теме засверкать в *Ges-dur*. Хроматическое восхождение и ритмическое оживление приводят тему к тональности *G-dur*. Ее следует рассматривать как доминанту субмедианты *Es-dur*, а именно тональности *c-moll*. После генеральной паузы начинается реприза.

В соответствии с правилами, она начинается с проведения главной темы. Первые четыре такта точно соответствуют экспозиционному проведению, а

продолжение напоминает нам о разработке. Контрапунктическое соединение голосов варьированной главной темы (она дана в уменьшении) продолжается двумя парами (такты 102—112), к ним примыкает вторая часть побочной темы (такты 113—117), за которой следует пять тактов в ритме заключительной партии.

Вновь генеральная пауза.

После нее звучит первая часть побочной партии с переходом (такты 123—134) к заключительной группе, которая состоит точно из десяти тактов, как и в экспозиции, однако на этот раз фигурация ее изменена. В этом квартете Гайдна дает нам образцы своего мастерства конструкции крупной формы. Он сохраняет концепцию неизменной формы, но поражает своими новыми находками, варьируя ее в разработке и репризе. Там, где мы ожидаем услышать нечто, соответствующее правилам, композитор вдруг делает все наоборот, но во всех случаях он остается на вершинах мастерства, во владениях прекрасного.

Поразительна по своей насыщенности и мелодика. Чтобы продемонстрировать многообразие мелодии Гайдна, достаточно взять в виде примера квартет «Жаворонок» (№ 5). За напевной темой первой части следует торжественное *Adagio cantabile*:



а за менуэтом с хроматически-нисходящей мелодией трио



живая скачкообразная тема рондо финала.



Единство в многообразии — закон классиков, и прежде всего Гайдна. Однако правильно будет сказать и наоборот: многообразие столь связано с единством, что тождественно органическому росту. Ничто не следует механически друг за другом — одно обуславливает другое, и, несмотря на противопоставление, мы чувствуем, что все подчинено единому замыслу.

Коротко сообщим об особе, которой посвящены квартеты. Иогани Тост принадлежал к числу буржуазных меценатов Вены, влияние которых к концу XVIII века все более возрастало. Будучи страстным приверженцем музыки, он сам отлично играл на скрипке. Он был знаком со многими музыкантами своего времени. Именно он убедил Луи Шпора заключить следующее соглашение за соответствующий гонорар: Шпор обязался передать в собственность Тоста рукописи всех своих сочинений, уже созданных или написанных им в течение последующих трех после этого соглашения лет, не имея права сохранить у себя даже копию оригинала. Со своей стороны Тост обязался добиваться того, чтобы каждое из этих произведений исполнялось как можно чаще, при одном условии: его непременно присутствии при этом.

До 1813 года Тост, владелец двух суконных фабрик, был очень богатым человеком, но затем дело его начало постепенно угасать и в конце концов совсем заглохло.

Последний год
у князя Миклоша Великолепного

Соната для Марианны фон Генцингер приводит нас уже к 1790 году. Как и 1761 год, это был роковой год для Гайдна. Зима в Вене пролетела быстро. 20 января он вместе с Пухбергом присутствует на первой оркестровой репетиции моцартовской «Cosi fan tutte». Через шесть дней состоялось первое исполнение сонаты. 29 января композитор проводит один из приятнейших вечеров у Генцингеров. Как свидетельствует о том его письмо, на вечере присутствовал банкир Херринг и некий шотландский пастор.

«Наипрекраснейшая госпожа фон Генцингер!

Сообщаю Вашей милости, что для малого квартетного музицирования в следующую пятницу, о котором мы договорились, все готово. Господин Херринг почел за счастье оказать мне услугу, тем более что я сообщил ему о Вашем внимании и прочих прекраснейших заслугах Вашей милости; теперь мне уже ничего не надобно, кроме небольшого успеха. Да не забудет Ваша милость пригласить преподобного господина профессора.

Я же целую Ваши руки и остаюсь
с глубоким уважением к Вашей милости
искреннейший и преданнейший слуга
Йозеф Гайдн

Из дому, 23 января 1790 года».

9 февраля, однако, композитор уже был в Эстергазе. Князю Миклошу Вена стала сильно докучать. По своему обыкновению, он неожиданно собрался и уехал в Эстергаз, а с ним прислуга и свита. Вновь Гайдн вынужден покинуть Вену, и он жалуется гос-

поже фон Генцингер на свою судьбу (Эстергаз, 9 февраля 1790 года).

«Ваше высокоблагородие
Высокоуважаемая, наипрекраснейшая
госпожа фон Генцингер!

Вот и сижу я в глуши, покинутый, словно несчастная сирота, без всякого человеческого общества, печальный, весь погруженный в воспоминания о прекрасных, увы, миновавших днях. Да, к сожалению, миновавших, и кто знает, когда настанут вновь такие отрадные времена. Эти прекрасные вечера, где один кружок — одно сердце, одна душа — все эти прекрасные музыкальные вечера, о которых можно только мечтать и которые не поддаются описанию — куда исчезло наше вдохновение? Все сгинуло — надолго! Ваша милость должно быть удивляется, что я так долго ничего не пишу о чувстве своей благодарности. Дома я застал полный беспорядок: три дня не знал, кто же я — капельмейстер или капельдинер? Ничто не могло меня утешить. Вся моя квартира была перевернута вверх дном. Мое фортепиано, которое я так люблю, оказалось расстроенным, непослушным, более побуждало меня сердиться, чем успокаивало. Спал мало, и даже во сне меня преследовали, ибо даже во сне, когда я слушал оперу «Le pozze di Figaro», меня будил проклятый северный ветер, едва не сдувая ночной колпак с головы. За три дня я похудел на 20 фунтов, ибо превосходные венские сосиски расстряса еще по дороге. Да, да, подумал я про себя, когда перешел на домашнее довольствие, и вместо роскошной говядины меня стали потчевать куском пятидесятилетней коровы, вместо рагу с мелкими косточками — старой бараниной с репой, вместо богемского фазана — жестким, как подошва, жарким, вместо прекрасных нежных апельсинов подают

Dschabl — или так называемый салат, вместо печенья — жидкий яблочный мусс и лесные орехи и т. д. Да, подумал я про себя, вот сейчас бы ту закуску, какую я не доел в Вене! Здесь, в Эстергазе, меня никто не спрашивает: «Любите Вы шоколад с молоком или без него? Прикажете подать кофе черный или со сливками? Чем еще могу обслужить Вам, дорогой Гайдн? Желаете Вы мороженое с ванилью или с ананасом?». Вот если бы сейчас мне подали кусок хорошего пармезана — особенно кстати пришелся бы он в пост, — легче было бы проглотить черные клецки и макароны. Сегодня только что поручил нашему привратнику прислать мне несколько кусков».

На сей раз композитора еще прочней привязали к Эстергазу. 25 февраля после продолжительной болезни умерла в возрасте 72 лет супруга князя, княгиня Мария Элизабет. Смерть ее так потрясла князя, «что нам пришлось напрячь все свои силы, дабы вырвать его светлость из этой меланхолии».

После того как Гайдну не удалось добиться этого с помощью «камерной музыки, но без пения», он попытал счастья с оперой и комедией. Так как князь заговорил об опере Гассмана «L'amor artigiano»¹ и заметил, что схотно посмотрел бы ее вновь, Гайдн разучил ее и даже написал к ней новую арию.

Как раз в эти дни столь напряженной службы у князя Гайдн создает Adagio для Марианны фон Генцингер. Композитор играет эту сонату в присутствии Нанетты Пейе князю и в награду получает золотую табакерку.

Именно этим летом композитор особенно остро ощущает гнет своих обязанностей, и в частности необходимость пребывания в Эстергазе. Однако вскоре он был освобожден от службы: 28 сентября 1790 года

¹ «Любовь-искусница» (итал.).

после непродолжительной болезни в Вене скончался его владетельный князь, Миклош I Великолепный. Насколько он был расположен к своему капельмейстеру, доказывает его завещание. Гайдн получил пожизненную пенсию в 1000 гульденов.

Новый владелец, князь Антон (Антал) распустил придворный штат Миклоша Великолепного — он экономил. А так как у него не было особой любви к музыке, он распустил и капеллу, оставив только военный оркестр. Из членов капеллы новый господин оставил только двух — скрипача Луиджи Томазини и Йозефа Гайдна. Обоим помимо пенсии было назначено ежегодное жалованье в 400 гульденов.

Наконец-то после тридцатилетней службы Гайдн стал свободен. Княжеская семья обеспечила ему ежегодный доход в 1400 гульденов, за что он и впредь обязан был именовать себя капельмейстером князя Эстергази. Остальным он мог распоряжаться по своему усмотрению. Он мог теперь писать, что угодно и для кого угодно, и ездить куда и когда угодно. И Гайдн уехал — в Вену.

В АНГЛИЮ — СВОБОДНЫМ ХУДОЖНИКОМ

«Мой язык понятен всему миру»

Йозеф Гайдн

Осень 1790 года



Гайдн быстро простился с Эстергазом, так быстро, что оставил там почти все свои вещи. Неожиданно он оказался ничем не связанным. Композитором, всегда честно исполнявшим свою службу, должно быть, овладело необычайное чувство. Не надо было спрашивать, нужна ли, и когда именно, «музыка», не надо было сочинять то, что угодно было кому-то другому, или ставить что-то, исполняя чужие желания. Он сам мог теперь решать вопрос, как жить, как творить, — теперь ему не надо было ни на кого оглядываться. Близились его шестидесятилетие, он обладал богатым опытом, снискал себе уважение как на родине, так и за границей.

Впрочем, когда человек считает себя свободным, он, как правило, оказывается еще теснее связан.

Гайдн поселился на Вассеркунстбастай, в тех местах, где теперь находится

Зейлерштете (Seilerstätte). Владелец дома Йоганн Непомук Гамбергер был его другом. Обретя таким образом тихое пристанище, композитор был рад без помех приняться за свои труды. Незадолго до этого король Неаполя Фердинанд IV заказал ему пьесы для лиры, да и, помимо этого, надо было закончить многие давно начатые композиции. Свобода и вольный труд были столь приятны, что Гайдн отклонил предложение занять капельмейстерское место у графа Антона Грассальковича. Он не поехал даже к королю Фердинанду IV в Неаполь, решив целиком отдаться своей работе.

Однако 31 декабря того же года Гайдн находился уже далеко от Вены — в Кале. Первый день нового года он встретил в море, на пути в Англию. Таким образом, спокойно потрудиться еще не удалось.

И получилось это вот как: однажды к нему вошел господин, приехавший из Лондона, и сказал: «Меня зовут Саломон. Я из Лондона и прибыл, чтобы увезти Вас. Завтра мы заключим с Вами контракт».

Джон Питер Саломон однажды уже приглашал Гайдна в Англию. Но тогда композитор был связан службой. Как только в Лондон пришло известие о смерти князя, Саломон отправился в Вену, чтобы лично побудить Гайдна к путешествию. И это подействовало. После некоторых колебаний и при условии, что князь не будет возражать, Гайдн согласился принять предложение. Предприятие это было, разумеется, связано с некоторым риском. Однако композитор, уповая на свои силы, все же решился.

Контракт был подписан на следующих условиях: Гайдн обязывался написать для директора Галлини оперу за гонорар в 300 фунтов; 6 симфоний за 300 фунтов плюс 200 фунтов за издательские права; 20 новых сочинений, за которые было обещано 200 фун-

тов и бенефис с гарантией тоже в 200 фунтов. Все вместе должно было составить 1200 фунтов, за которые Гайдну надлежало заплатить довольно большим числом сочинений. Взамен Саломон внес в один из банкирских домов в качестве залога 5000 гульденов. Сам Гайдн для покрытия дорожных расходов взял у князя займы 450 гульденов. Когда обо всем договорились, Саломон наконец осмелился предать гласности поездку композитора в Лондон.

Сочинения Гайдна пользовались в Англии большой любовью, и там его с нетерпением ожидали многочисленные поклонники. Впрочем, ему предстояло встретить в Англии не только друзей, но и конкурентов. В самом Лондоне тогда происходило нечто похожее на состязание, в котором участвовали, с одной стороны, Гайдн—Саломон, а с другой — Профессиональные концерты Вильяма Крамера. Но об этом Гайдн пока еще ничего не знал, ему предстояло еще закончить то, что он обещал сделать в Вене.

Сочинения, написанные перед отъездом

Главные из них: 8 ноктюрнов для двух лир (*lira organizzata*), двух кларнетов, двух валторн, двух альтов и контрабаса, заказанные королем Фердинандом IV. Как и в случае с концертом для лиры, Гайдну и здесь приходилось считаться со своеобразием этого инструмента. Впоследствии он переписал партию обеих лир для флейты или гобоя, а кларнетов — для скрипки, и уже в этом виде исполнял ноктюрны.

За два дня до отъезда он лично передал рукопись этих сочинений королю, который с сентября гостил в австрийской столице. Поводом для его присутствия в Вене послужила тройная свадьба при дворе, состо-

явившаяся 19 сентября 1790 года, — эрцгерцогиня Мария Клементина сочеталась браком с кронпринцем Франческо Неаполитанским, а неаполитанские принцессы Людовика Луиза и Мария Терезия — с Фердинандом, великим герцогом Тосканским и эрцгерцогом Францем (впоследствии австрийским императором Францем I).

Императрица Мария Терезия унаследовала музыкальный дар от своей матери, королевы Каролины, дочери императрицы Марии Терезии. У нее был красивый голос, что позволяло ей исполнять партии сопрано во время придворных представлений. Она высоко ценила Йозефа Гайдна и его произведения, глубоко уважала также Михаэля Гайдна и неоднократно приглашала последнего в Вену.

И для издателя Артариа Гайдну надо было закончить тему с вариациями для фортепиано. Дабы обещание это не осталось обещанием, издательство потребовало от Гайдна письменного заверения. Так родились шесть филигранных вариаций Гайдна для фортепиано на собственную тему. Форма вариаций всегда доставляла Гайдну особое удовольствие. И на сей раз, положив в основу свою тему, он создал вереницу прелестных вариаций в стиле рококо, изящество и грациозность которых вполне удовлетворяла самому взыскательному вкусу.

14 декабря Гайдн написал еще песню «Я ничего не желаю на этой земле» и, предположительно, маленькую прощальную песню для госпожи фон Герцингер — «Прими сей маленький прощальный сувенир». Затем пришла пора расстаться с Веной и — Моцартом.

Были предприняты и попытки удержать Гайдна от этой поездки. Говорили, что он слишком стар для такого путешествия, да и языка не знает. Но он отмахивался от подобных возражений, говоря: «Мой язык понятен всему миру!».

Первая поездка в Англию

В среду 15 декабря 1790 года Гайдн покинул Вену, простившись с друзьями, Марианной фон Генцингер, Моцартом. Творца «Волшебной флейты» Гайдн больше уже не увидит никогда — он простился с ним навеки. Одна звезда вот-вот должна была угаснуть, другая — готовилась засиять неожиданно ярко на прощание.

Для Гайдна началась гастрольная поездка со всеми ее удовольствиями, однако, конечно, и трудностями — обязательствами, гонорарами, заботами, почестями, приглашениями. Но это все земные дела, а вот о вечном, о том, что он успел создать во время поездки, нельзя было даже строить догадок. А оно-то и отличало это путешествие Гайдна от других — в художнике созрели силы, подвигнувшие его на последний взлет. Таким образом, внешне английские путешествия представляют вершину в жизни Гайдна, внутренне же, несмотря на все уже им свершенное, — они лишь ступень к достижению еще более высокого. Поразительно, откуда у Гайдна взялись эти новые силы и вовеки не увядаемая юность, дарившая бесконечный поток прекрасных мыслей, воплощаемых в новых и новых произведениях.

В Бонн Гайдн ехал через Мюнхен, где он познакомился с Христианом Каннабихом. По дороге он заехал к пригласившему его князю Эттингену Валлерштейну.

В Валлерштейне композитор присутствовал на концерте и отзывался о капелле с большой похвалой.

В Бонн путешественники прибыли 25 декабря и на следующий же день отправились в придворную капеллу, где как раз исполнялась месса Гайдна. Для композитора было весьма любопытно послушать одну из своих вещей в новой интерпретации. К его удив-

лению, незадолго до конца мессы его пригласили наверх, на хоры. Здесь его милостиво принял курфюрст Максимилиан, большой любитель музыки, и представил капелле со словами: «Представляю Вам столь высоко чтимого вами Йозефа Гайдна». Именно тогда Гайдн и молодой Бетховен впервые увидели друг друга.

В последний день 1790 года Гайдн и Саломон прибыли через Брюссель в Кале. Ненастная погода, нарушение привычного образа жизни сказались на здоровье уже немолодого композитора: он «несколько похудел» (по собственным словам).

1 января 1791 года, прослушав мессу в Кале, Гайдн в 7 часов 30 минут сел на корабль. Канал путешественники пересекали при неблагоприятной погоде и только в 5 часов пополудни пристали к берегу в Дувре.

В письме от 8 января к Марианне фон Генцингер Гайдн описал свою поездку и сообщил о себе самом следующее:

«В течение всего переезда я оставался на верхней палубе, дабы вдосталь лицезреть это невероятное чудовище — море. Покуда не было ветра, я не знал страха, однако же, когда ветер стал дуть все сильнее и я увидел огромной высоты набегающие неистовые волны, я несколько испугался и какая-то дурнота охватила меня. Все это я преодолел, и без рвоты, счастливо добрался до берега. Большинство пассажиров страдали морской болезнью и походили на привидения.

Еще через день путешественники прибыли в Лондон. Первую ночь Гайдн провел в доме музыкального издателя Блэнда, а затем перебрался к Саломону на Грэйт Палтеней Стрит, 18, Голден скуэр (Great Pulteney street, 18, Golden Square). Только теперь он полностью ощутил тяготы предпринятого путеше-

вия: по его собственному признанию, ему понадобилось два дня, чтобы хоть несколько придти в себя.

Настали трудные дни. Необходимо было наносить визиты, принимать гостей, одно приглашение следовало за другим, а ведь работа тоже не ждала! Одним словом, месяцы, проведенные в Лондоне, оказались нелегкими для Гайдна, и поэтому особенно поражает, что он успел создать так много. Удалось ему это только благодаря и здесь строго соблюдаемому порядку дня. «...я мог, если бы хотел, каждый день ходить по приглашениям, но я должен, во-первых, считаться со своим здоровьем и, во-вторых, со своей работой. Кроме милордов, я до 2-х часов пополудни никого не принимаю, а в 4 часа обедаю дома с мосье Саломоном».

Повсюду Гайдна принимали с почетом. В вышеприведенном письме Марианне фон Генцингер Гайдн сообщает о том, как 7 января его пригласили на любительский концерт и как устроитель «под общие рукоплескания провел меня через зал вперед к оркестру, а там все вытаращили глаза и наделили меня бесконечным числом английских комплиментов».

Однако привыкшему к сельской тишине композитору шумная жизнь очень скоро стала докучать.

«...хотел бы я на некоторое время убежать в Вену, дабы иметь больше покоя для работы, ибо шум на улицах, производимый разнообразным торговым людом, невыносим. Сейчас я тружусь над симфониями, потому что текст оперы еще не выбран. Чтобы обрести покой, мне придется нанять комнату далеко за городом».

Крики торговцев, уличный шум, бродячие музыканты — как это было непохоже на Эйзенштадт и Эстергаз, а ведь и то, и другое, и третье — неизбежные атрибуты жизни такого мирового центра, каким являлся Лондон в то время.

Музыкальная жизнь в Лондоне

Во второй половине XVIII века музыкальная жизнь столицы Англии переживала подъем. По своей природе она значительно отличалась от музыкальной жизни на континенте с ее, в основном, аристократическим характером — здесь все зиждилось на коммерческой основе. Распространив подписку на определенное число концертов, антрепренеры были вынуждены заботиться о «привлекательной» программе и солистах, дабы быть уверенными, что весь цикл возместит затраты. Именно таким образом и организовывал концерты, названные его именем, Джон Питер Саломон. Конкурентом его выступал Вильям Крамер, организатор Профессиональных концертов. По нашим нынешним понятиям, все это были подлинные публичные симфонические концерты, исполнявшиеся профессиональными музыкантами, с продуманными программами, в основе которых лежала демократическая тенденция.

Вероятнее всего, аристократия и высшие круги общества тоже устраивали музыкальные вечера. Но ведь такие вечера были доступны лишь немногим. Помимо того, существовало большое число всевозможных обществ, члены которых посвящали себя занятиям музыкой, и своими периодическими концертами поддерживали пульс музыкальной жизни Лондона. Такими обществами были *Academie of ancient music*, *Concerts of ancient music*¹. К ним примыкали хоровые объединения, как-то: *Madrigal society*², *Anacreontic Society*³ и разного рода клубы: «Catch, Glee». Подобно венскому Обществу музыкантов, кон-

¹ Концерты современной музыки (англ.).

² Общество хорового пения (англ.).

³ Анакреонтическое общество (англ.).

церты устраивали также различные общества, ставившие себе целью поддерживать музыкантов. Помимо этого в театрах исполнялись иногда оратории (Ковентгарден, Дрюрилэйн), организовывалось много сольных концертов и концертов в парках. Большая Handel Commemoration в Вестминстерском аббатстве несколько лет подряд как бы венчала собой всю концертную жизнь столицы.

В этот водоворот общественно-музыкальной жизни и был вовлечен Гайдн. Многих из выступавших в Лондоне исполнителей и исполнительниц композитор знал еще по Вене: например, Гертруду Элизабет Мара, Бригид Банти и Анну Селину Стораче. Кроме того, Гайдн встретил здесь своих венских знакомых: Адальберта Гировеца, Винченцо Мартини, творца «Cosa гага» Иоганна Ладислава Душека и его супругу, певицу миссис Сорри, скрипачей Джирновиччи, Виотти и многих других. Он познакомился также с некоторыми местными артистами: певицей Элизабет Биллингтон, с композиторами Линлеем и Арнольдом.

Вместе с увеличением числа концертов разрастался и состав оркестра. Орега concerts в 1795 году имели в своем составе более 60 исполнителей. А Генделевские торжества в Вестминстерском аббатстве постепенно разрослись до колоссальных представлений, число участников которых уже превышало 500 человек. Во время торжеств в 1791 году, последних в XVIII столетии, участвовало уже более 1000 исполнителей. Для этих представлений специально изготовлялись огромные инструменты, контрабасы, литавры и другие.

Подобное стремление к колоссальному нашло свое выражение и в количестве самих представлений. Отдельные мероприятия свидетельствовали об особой «деловитости» устроителей. Это слово здесь приводится в двояком смысле. С одной стороны, оно свя-

вано с «делом», то есть с доходом, а с другой — с трудолюбием, активной деятельностью, и тогда оно ближе к искусству. В этом случае оно означает стимулирующие силы, способные что-то создавать, помогающие зазвучать истинным художественным произведениям.

Крамер против Саломона

В Лондоне Гайдн был втянут в конкурентную борьбу. Саломону удалось привлечь композитора к своим концертам. Тем самым он «обошел» Крамера и его Профессиональные концерты. Приверженцы последнего старались досадить Саломону, где только могли. Вначале судьба благоприятствовала им. Саломону пришлось дважды переносить концерт, назначенный на 11 февраля. Таким образом сторонники Крамера дали свой концерт первыми и использовали его, чтобы со своей стороны чествовать Гайдна; в программе их концерта значились симфония и струнный концерт приехавшего в Лондон композитора. Помимо того, они вручили Гайдну бесплатное приглашение на все свои концерты. Гризингер замечает по этому поводу: «Подобной любезности ему в Вене ни разу не оказывали».

В музыкальных кругах Лондона Гайдна встречали радушно. Перед тем как состоялся первый концерт Саломона, композитор побывал на нескольких других концертах. Он присутствовал и на балу при дворе, устроенном по случаю дня рождения королевы 18 января, и день спустя принял участие в камерном концерте у принца Уэльского.

Через месяц он будет аккомпанировать кастрату Пакиеротти, когда тот, выступая на одном из Ladies' Concerts, с большим успехом исполнит «Arianna a

Нахос». Первый саломоновский концерт состоялся только 11 марта. Наряду с увертюрой Розетти, концертами и оркестровыми пьесами Душека и Кожелуха в программу была включена вторая часть «New Grand Overture» (симфонии) Гайдна, исполнявшаяся в начале второго отделения. Это была симфония (GA—96), названная «Волшебной» («Mirakel»). И публика и критика были щедры на похвалу, медленную часть симфонии заставили повторить. Гайдн сам дирижировал, сидя за фортепиано. А Саломон исполнял роль leader of the band¹.

Триумф первого концерта нарастал в каждом из последующих одиннадцати. Все концерты устраивались по пятницам, в 8 часов вечера, и представляли собой крупное общественное событие. Гайдн, привыкший к торжественным концертам в Эстергазе, очутился в совсем иной обстановке. Здесь его встречали аплодисментами, предназначавшимися ему лично, а не князьям, и исходившими не от небольшой группы избранных, а публики от всех лондонских любителей музыки.

Почти на всех концертах пришлось повторять медленную часть вышеназванной симфонии. Слушателям очень нравились мелодии и общительный характер этого произведения. Именно поэтому бенефис Гайдна, состоявшийся 16 мая, прошел с огромным успехом, как в смысле моральном, так и в финансовом. Вместо значившихся в контракте 200 фунтов, он собрал 350 фунтов стерлингов.

Конечно, коммерческая сторона концертов находилась в руках мастеров своего дела, однако и Гайдн внес свою лепту в этот успех своими симфониями и другими сочинениями.

¹ Дирижера духовыми (англ.).

«L'anima del filosofo»
(«Душа влюбленного»)

Вся эта бурная жизнь не помешала Гайдну закончить свое последнее предназначенное для сцены произведение оперу «L'anima del filosofo» («Orfeo»). В основу либретто Карло Франческо Бадини положен античный сюжет об Орфее и Эвридике, на который многие композиторы писали музыку. Однако, в отличие от других опер, в данном случае все заканчивается трагически: Эвридике отказывают в возвращении на землю, а Орфей выпивает предложенный ему вакханками яд. Орфея похищают, но в это время налетает шторм и корабль терпит крушение.

На сей раз Гайдн ничто не сковывало, как это было в Эстергазе, и потому в опере много хоров, пожалуй даже слишком много. В одном четвертом действии восемь хоров и только одна ария. Встречаются и смешанные мужские и женские хоры.

Разнообразие достигается оркестровыми номерами и речитативами сессо. Но общее впечатление говорит о том, что Гайдн, в других музыкальных областях заглядывавший далеко вперед и владевший драматургической силой, в опере этих качеств не проявил. Его стремление углубить итальянские оперные шаблоны, руководствуясь реформой основных положений, как мы это видим у Глюка, успеха не имели. Быть может, этому помешала чисто инструментальная природа его таланта. После «L'anima del filosofo» Гайдн более не писал опер.

Коротко о судьбе этого произведения. Гайдн сочинил оперу в 1791 году для Галлини. Ее должны были поставить в королевском театре Гаймаркет. Король Георг III поддерживал лишь итальянскую оперу и, несмотря на заступничество принца Уэльского, покровителя Галлини, запретил постановку

оперы Гайдна. Уже начатые репетиции пришлось прервать. В финансовом отношении композитор не понес урона: гонорар, определенный заранее, был уже ему выплачен.

В 1951 году было установлено, что рукопись оперы сохранилась полностью и имеется в двух местах, в Берлине и Будапеште, автограф и копия, причем оба варианта дополняют друг друга. Изданная в 1808 году в Лейпциге у Брейткопфа и Гертеля партитура «Орфея» содержит лишь некоторые избранные характеристические номера и, вероятнее всего, предназначалась для концертного исполнения. Никогда последнюю оперу Гайдна не будут ставить так высоко, как его симфонии, мессы и оратории; однако, будучи творением гения, она всегда будет иметь право на внимание.

Не сумев осуществить своих оперных планов, Галлини организовал так называемые Вечера развлечений. Это были концерты с самыми разнообразными программами, устраивавшиеся два раза в неделю. Исполнялись симфонии и другие оркестровые произведения: хоры, дуэты, терцеты и т. п. На этих концертах впервые в Англии прозвучали различные гайдновские хоровые сочинения. Особенно понравилось семиголосное «Italian catch», которое часто заставляли повторять. На этих Вечерах можно было увидеть и балеты, и даже живые картины.

Гендель и Гайдн

Англия — страна Генделя. Его оперы, особенно оратории уже тогда входили в музыкальную сокровищницу островной империи. На Гайдна они произвели неизгладимое впечатление, и впоследствии он показал, в чем именно полагает он величие Генделя, написав ораторию на немецкий текст.

Начиная с 1784 года память Генделя в Англии отмечают торжественным исполнением его произведений. Последним подобным чествованием в XVIII столетии было Commemoration of Handel в 1791 году, когда Гайдн находился в Англии. Концерты состоялись 23, 26, 28 мая и 1 июня в Вестминстерском аббатстве; на сей раз в них приняло участие 1000 исполнителей. Подавляющий своими размерами готический собор, с его колоннами, цветными витражами и скульптурами, являл собой достойное обрамление для огромного хора и мощного оркестра. К этому следует добавить и публику: на представление съехался королевский двор, знать, высшее общество: все это вместе составляло невиданную картину роскоши и великолепия.

В таком обрамлении представала музыка Генделя: величавая, глубокая, словно могучий поток увлекавшая слушателей, однако не лишенная и обаяния мысли. Гайдн слушал тогда оратории «Израиль в Египте», части «Эсфири», «Саула», «Иуду Маккавея», «Иевфая» и другие, а также органные концерты, концерты для гобоя, увертюры. Как особое событие он воспринял исполнение оратории «Мессия», состоявшееся 1 июня. Когда прозвучало «Аллилуйя» и слушатели, как это повелось со времен Генделя, поднялись со своих мест, Гайдн не смог совладать с охватившими его чувствами. Передают, что он со слезами на глазах воскликнул: «Он — учитель для нас всех!».

Оратория «Сотворение мира» тогда еще не была написана, и тот, кто подобным образом отдавал дань восхищения Генделю, не мог представить себе, что сам создаст равное по величию произведение. Да и кто способен определить, какой след оставили творения Генделя в душе Гайдна, и не это ли послужило первым неосознанным толчком, побудившим Йозефа

Гайдн создать нечто равное. Нам неведомы пути подобных импульсов, не знаем мы и того, что, быть может, они, как и другие стихии, во мгновение ока передаются от гения к гению и затем, постепенно или мгновенно, смотря по обстоятельствам, вызывают к жизни другое произведение.

В то время Гайдн и был тем «вторым гением». Сила генделевских идей передавалась ему, и несколько лет спустя родилась оратория «Сотворение мира». Так порой завещание одного художника переходит к художнику последующих поколений, хотя они никогда и не встречались. Очевидно, в духовной сфере они обретались рядом, и этот факт заставляет нас вновь задуматься над творчеством Гайдна. Очевидно, в сущности своей он обладал могучей природой, был гением глубоким и серьезным, а вовсе не тем веселым «папашей Гайдном», каким его порою изображают; в противном случае восприятие генделевского «завещания» не стало бы возможным, «Сотворение мира», «Времена года» и большие мессы с их потрясающими хоровыми частями не были бы теми грандиозными сочинениями, какими знаем их мы сегодня.

В промежутках между концертами, посвященными памяти Генделя, лондонцы имели возможность послушать «Семь слов» Гайдна, причем дирижировал сам композитор. На бенефис десятилетнего скрипача Франца Клемента в 1806 году (Бетховен написал для Клемента свой скрипичный концерт) исполнение «Семи слов» повторили. Играли инструментальный вариант.

Миссис Шретер

В конце июня 1791 года Гайдн получил приглашение. Оно было составлено в несколько официальном духе и в переводе гласило:

«Миссис Шретер передает господину Гайдну свой привет и уведомляет его, что она недавно возвратилась в город. Она будет рада повидать его, когда ему будет угодно преподать ей урок.
Среда, 29 июня 1791 года».

По совету Саломона, композитор иногда соглашался давать уроки, дабы не восстанавливать против себя лондонских любителей музыки. Таким образом, и сейчас Гайдн не видел причины ответить отказом, к тому же он, вероятно, был уже знаком с отправительницей письма.

Миссис Шретер была вдовой умершего в 1788 году пианиста Самуэля Шретера. Очень скоро ученица стала горячей поклонницей Гайдна. По ее письмам можно судить, что она любила композитора. Очевидно и Гайдну она не была безразлична. Он переписал двадцать два ее письма, написанные по-английски, в свой дневник. Благодаря этому они и сохранились до наших дней. Должно быть Гайдну, страдавшему в Лондоне от одиночества, приятно было читать любезные, с каждым новым письмом все более выдающие любовь, строки. Но отвечал ли и он на них любовью — об этом у нас нет никаких сведений. Мы уверены, что Гайдн провел у миссис Шретер многие часы, его встречали там радушно и окружали заботой и вниманием, он находил в том удовольствие. Воспоминание об этих часах, удовлетворение по поводу того, что в свои годы он производил на женщину подобное впечатление, должно быть, и явилось причиной бережного хранения свидетельств столь страстной любви.

Художник Альберт Христоф Дис в своих «Биографических заметках» под заголовком «23-й визит, 18 июня 1806 года», сообщает, что он видел у Гайдна переписанные письма, и стареющий композитор сам сказал ему в связи с этим: «Это письма вдовы,

англичанки из Лондона, которая любила меня; несмотря на свои 60 лет, это была красивая и достойная любви женщина, на которой я вполне мог бы жениться, если бы был тогда холост».

Уже второе письмо миссис Шретер от 8 февраля 1792 года дает нам понять, что Гайдн ей не безразличен: она не скрывает своей озабоченности состоянием его здоровья. Тем временем уроки продолжались и необходимость в переписке отпала. Но, быть может, некоторые письма просто затерялись или Гайдн не переписывал их в дневник. Но уже в письме от 7 марта 1792 года миссис Шретер открывает свои чувства к Гайдну:

«Дорогой мой! Я была чрезвычайно огорчена тем, что в последний вечер вынуждена была столь внезапно расстаться с Вами. Беседа наша была особенно плодотворной, и мне хотелось высказать Вам еще тысячу любезностей. Сердце мое было исполнено нежностью к Вам, оно полно ею и сейчас, и нет таких слов, какие могли бы передать хотя бы половину той любви и симпатии, которые я к Вам питаю. С каждым днем моей жизни Вы делаетесь мне дороже».

Таковы мысли, высказанные миссис Шретер, они как бы сопровождают Гайдна в его триумфальном шествии. В последнем письме, датированном «Вторник, 26 июня», мы читаем:

«Да благословит Вас господь, возлюбленный мой! Своими мыслями и желаниями я всегда с Вами».

Гайдну предстоит операция

Другое лондонское знакомство закончилось куда неприятней. Мужем миссис Анны Хантер, тексты которой Гайдн положил на музыку, был знаменитый лондонский хирург. Он осмотрел Гайдна и, найдя

у него аденоиды, решил оказать гостю любезность и вырезать их. Однако намерение это обернулось для обеих сторон большой неприятностью.

Навестившему его Дису Гайдн рассказал следующее: «Он осмотрел мои аденоиды и высказал пожелание освободить меня от этого недуга. Я уже наполовину согласился, но операция задержалась, и я перестал о ней думать. Незадолго до моего отъезда господин Хантер передал мне просьбу навестить его в связи с неотложным делом. Я направился к нему. После того как мы обменялись комплиментами, в комнату вошло несколько дюжих парней и, схватив меня, стали усаживать в кресло. Я кричал, что было мочи, наставил им синяков и так поработал ногами, что в конце концов вырвался и объяснил господину Хантеру, который, стоя с инструментом в руках, уже готовился к операции, что не желаю оперироваться. Он очень удивился моему упрямству, и мне показалось даже, что он жалеет меня: как же так, я не согласен дать себя осчастливить, позволив ему испытать на мне свою ловкость. Я извинился, сославшись на недостаток времени в связи с предстоящим отъездом, и тут же распрощался с ним».

Все это, по словам самого Гайдна, происходило примерно в конце июня 1792 года.

Доктор in musica honoris causa

В Англии у Гайдна обнаружился сверх всякой меры восторженный друг, доктор Чарльз Берни. Он был в то же время органистом в Чельси, а по профессии — историк музыки. Во время своих длительных поездок в 1770 и 1772 годах он собрал материал для своей книги по истории музыки, отдельные выпуски которой начали выходить в свет в 1776 году.

Доктор Берни чрезвычайно высоко ценил Гайдна и к его приезду написал длинное стихотворение «Verses on the Arrival in England of the Great Musician Haydn, January 1791»¹ и до тех пор не успокоился, покуда Гайдн не был увенчан в Оксфорде званием доктора музыки.

Во время трехдневных торжеств с 6 по 8 июля 1791 года в Шелдонианском театре были даны концерты, на которых исполнялась и «Оксфордская» симфония (GA—92), написанная в 1792 году. Ее называли так по месту первого исполнения. 8 июля состоялось присуждение почетного звания, а вечером — третий концерт, на котором Гайдн появился уже в докторском облачении: в черной шелковой мантии и четырехугольном головном уборе с кисточками по краям. Многочисленная аудитория сердечно приветствовала композитора, а когда он в знак благодарности приподнял правой рукой край мантии — аплодисментам не было конца. В память об этих торжествах Гайдн преподнес Оксфордскому университету трехголосный канон на слова: «Thy voice, o Harmonu, is divine»².

Тот же самый ракоходный канон с немецкими словами записан в альбоме Бабетты Плойер. Впоследствии он стал первым номером «Десяти заповедей».

Лето в Англии

Концертный сезон закончился, отшумели торжества в Оксфорде. Некоторое время Гайдн вновь принадлежал себе. Поселившись в имении банкира Брас-

¹ «Стихи на отъезд из Англии великого музыканта Гайдна, январь 1791» (англ.).

² «Прекрасен голос твой, гармония» (англ.).

сей в Роксфорде, дочь которого брала у него уроки, Гайдн на несколько недель погрузился в летнюю тишину. До этого он успел совершить прогулку по Темзе (до Ричмонда), включавшую и осмотр остиндского торгового корабля.

Гайдн записывает в свою записную книжку: «В августе я однажды обедал на купеческом корабле, оснащенном шестью пушками. Потчевали меня превосходно. В том же месяце я с мистером Фрезером отправился по Темзе от Вестминстерского моста до Ричмонда, где мы откушали на острове — всего нас было 24 человека и военный оркестр».

После столь напряженной зимы подобная перемена сказалась благотворно. Приятна была композитору и любезность хозяев, здесь он чувствовал себя почти как в семье Генцингеров. Марианне фон Генцингер он пишет (17 сентября 1791 года):

«...живу в чудеснейшем месте, за городом, у одного банкира; сердце хозяина дома и всех членов его семьи так напоминают мне Генцингеров, но все же я чувствую себя отшельником. При этом, вечная слава господу, я здоров, за исключением обычного ревматизма, тружусь прилежно и каждое раннее утро, когда я, со своей английской грамматикой наедине гуляю по лесу, то думаю о Создателе, о моей семье и об оставшихся моих друзьях, среди которых я выше всех ценю Вас».

Но лето принесло с собой и новые заботы. Умер Антонио Польцелли, муж Луиджи, и это явилось для нее новым поводом попросить у Гайдна денег. Он выслал их ей, но она продолжала его донимать.

Вот почему Гайдн в письмах к ней умалчивает об истинном состоянии своих дел. Однако из писем госпоже фон Генцингер видно, что он был весьма доволен своими финансовыми успехами.

Еще менее радостным оказалось письмо князя Антона Эстергази: он требовал, чтобы Гайдн возвратился и написал оперу к предстоящим торжествам. Но композитор не мог выполнить этого требования. Он уже заключил с Саломоном договор на следующий год. Теперь же Гайдн был обеспокоен, как бы князь не уволил его. Впрочем, этого не случилось. Сообщают, что князь встретил вернувшегося композитора словами: «Гайдн, вы могли бы сберечь мне 40.000 гульденов».

Приглашения

С наступлением осени Гайдн вернулся в Лондон. Он целиком ушел в подготовку второй концертной зимы, но его засыпали всевозможными приглашениями. Он побывал у Бродвуда — мастера музыкальных инструментов, 20 октября присутствовал на 8-м собрании Оксфордского музыкального общества и в начале ноября оказался свидетелем празднеств, устроенных в связи с уходом в отставку старого и вступлением в должность нового лорда-мэра английской столицы. Тогда же Гайдн сделал в дневнике несколько записей. Из них мы узнаем, что композитор на торжестве сидел в непосредственной близости от стола лорд-мэра, к которому было приглашено всего «около 1200 человек», что кушанья были «отменны и прекрасно приготовлены». Далее Гайдн записывает, в каком порядке разносились блюда, где и как танцевали. О малом зале мы читаем: «В этом зале танцуют только менуэты; но я не смог пробыть здесь более четверти часа, во-первых, потому, что жара из-за множества людей в столь тесном помещении была невыносима, а во-вторых, из-за дурной музыки к танцам — два скрипача и один виолончелист — вот и

весь оркестр». Далее Гайдн отмечает: «Менуэты были скорее польские, чем наши, или на итальянский манер». Затем Гайдн переходит в большой зал, где очень шумно и о котором он пишет: «Самое поразительное заключается в том, что часть присутствующих продолжает танцевать, не слыша музыки, ибо то за одним, то за другим столом кто-нибудь горланит песни или во весь голос провозглашает здравицу, размахивая стаканами и дико крича: «Hur-геу, N. N.!»».

Прогулка в Кембридж, прощальный концерт певицы Мара (22 ноября) и на следующий же день посещение театра марионеток — таковы разнообразные события этих недель, которые завершились двухдневным пребыванием у брата принца Уэльского, герцога Йоркского Фредерика.

Накануне герцог отпраздновал свадьбу со старшей дочерью прусского короля Фридриха Вильгельма III, 17-летней принцессой Фредерикой Шарлоттой Ульрикой. К новобрачным Гайдн и был приглашен и провел в Отланде прекрасные, наполненные собственной музыкой дни. В письме Марианне Герцингер от 20 декабря 1791 года Гайдн говорит о юной принцессе, как о «самой любезной во всем белом свете даме, весьма умной, играющей на фортепианах и недурно поющей». Гайдна приглашали остаться на два дня. На второй день музицирование началось в 10 часов вечера и продолжалось до двух часов полуночи.

«Играли только Гайдна. Я, сидя за фортепиано, дирижировал симфониями. Милая малютка сидела рядом со мной по левую руку и все вещи подпевала наизусть, ибо часто слушала их в Берлине. По правую мою руку сидел принц Уэльский и довольно прилично играл на виолончели. Приходилось и мне петь».

Примерно в то же самое время, по заказу принца Уэльского, художник Джон Хонер создал портрет композитора.

В дневнике рассказывается еще об одном приглашении — к сэру Патрику Блейку (конец ноября) «в 100 милях от Лондона». Из дневника же мы узнаем о скандальной истории, разгоревшейся вокруг восторженно встреченной Елизаветы Биллингтон. Гайдн слышал певицу в комической опере Вильяма Шильда «The woodman»¹. Однако дни эти были отмечены трауром по лучшему другу — Моцарту. В дневнике скупо значится: «Моцарт умер 5 декабря 1791». Должно быть, смерть товарища по искусству, который был намного его моложе, настолько потрясла Гайдна, что он не в состоянии был писать. Зато в письмах того времени звучит великая скорбь, охватившая композитора. Госпоже Марианне фон Генцингер он пишет:

«Как ребенок, радуюсь возвращению домой, чтобы обнять всех милых моему сердцу людей, и сожалею, что уже не придется обнять великого Моцарта. Вот уже о ком могу сказать — не хотел бы я услышать о его смерти! Потомки и через 100 лет не получат такого таланта».

В начале 1792 года в письме коммерсанту Пухбергу Гайдн пишет: «Его смерть на долгое время выбила меня из колеи. Я не в силах был постигнуть, что Провидение столь скоро отзовет этого незаменимого человека в иной мир».

Как Гайдн ценил Моцарта, мы уже знаем по приводившемуся выше письму, адресованному Роту, в Прагу. Письмо это свидетельствует о столь глубокой, лишенной всякого чувства соперничества симпатии, что его следует привести именно здесь:

¹ «Лесной разбойник» (англ.).

«Если бы я мог каждому другу музыки, особенно же великим друзьям ее, вложить в душу неподражаемые труды Моцарта, дабы они так же глубоко, с таким же пониманием музыки и таким же великим чувством воспринимали их, как я сам их чувствую и понимаю, то все нации стали бы состязаться за обладание подобным сокровищем в своих пределах. Пусть Прага сохранит у себя этого дорогого человека, но пусть она и вознаградит его, ибо и без этого жизнь великих гениев печальна и мало подвигает потомство на новые устремления. Вот почему гибнет так много возвышенных умов. Я возмущен, что такой единственный в своем роде человек, как Моцарт, по сию пору не ангажирован при каком-либо императорском или королевском дворе. Простите, если речь моя несвязна: уж очень я люблю этого человека!».

Новые труды

Приближающийся концертный сезон не оставлял много времени для траура. Гайдну надо писать, и он просит госпожу Генцингер переслать ему из Вены уже готовые композиции: симфонию Es-dur (GA—91), фортепианное трио в As-dur и фортепианную фантазию в С. Гайдн намеревался использовать их в Англии и в финансовом отношении, не говоря уже о том, что ему необходимо было выдержать конкуренцию Профессиональных концертов. Их устроители дважды пытались переманить его к себе. Крамер предлагал ему более высокий гонорар, чем Саломон. Однако Гайдн остался верен данному слову. Тогда противники предприняли другой маневр: они призвали для руководства своими концертами Игнаца Плейеля, находившегося тогда в Страсбурге, и таким образом противопоставили ученика учителю. Внутренне удов-

летворенный таким оборотом, Гайдн пишет Марианне фон Генцингер (17 января 1792 года):

«Сейчас работаю для концерта Саломона и стараюсь приложить самые большие усилия, ибо наши противники, «Объединение профессионалов», призвали сюда из Страсбурга моего ученика Плейеля, дабы он дирижировал на их концертах, так что не миновать кровопролитной гармонической войны между учителем и учеником. Сразу же об этом заговорили все газеты. Однако мне сдается, что очень скоро дело дойдет до альянса, ибо кредит мой надежен. Прибыв сюда, Плейель был столь скромен, что я вновь полюбил его. Мы часто встречаемся; он умеет ценить своего отца, что делает ему честь. Славу мы разделим с ним пополам, и оба, довольные, разъедемся, каждый к себе домой».

«Когда двое спорят, двое других радуются», — можно было бы сказать здесь, изменив известную поговорку. 23 декабря приверженцы Профессиональных концертов устроили Плейелю демонстративно торжественную встречу. Они же приготовили для него квартиру, расположенную против гайдновской, но при этом упустили из виду главное — верность и благородство натуры Плейеля. В сочельник бывший ученик пригласил к себе учителя, да и вообще они остались неразлучными друзьями. Таким образом, благодаря уму обоих музыкантов, Лондон лишился очередного скандала, однако искусство оказалось в выигрыше. Гайдн не обращал никакого внимания на порой весьма безвкусные заметки в газетах — писали, что он уже слишком стар, что у него нет свежих мыслей и тому подобную чепуху, а Плейель, как человек чести, не разрешал использовать свое имя в борьбе против своего бывшего учителя. Выиграла от этого музыка, ибо в это самое время Гайдн написал несколько самых прекрасных своих вещей.

Начались концерты. Профессионалы вновь оказались первыми, но, побуждаемые благородными чувствами, открыли сезон симфонией Гайдна. На сей раз Саломон ответил на подобную предупредительность, исполнив такое же сочинение Плейеля. Обычно в середине обширной программы исполнялось произведение Гайдна, по всей вероятности, это была симфония D-dur (GA—93). Как уже вошло в обычай, медленную часть заставили повторить, а всю симфонию исполнили еще раз на концерте 24 февраля.

В этот день Гайдну довелось пережить небывалый триумф. На *bis* пришлось играть не только Allegro и медленную часть; особый восторг вызвал сочиненный им вокальный квартет «Буря». Это было первое сочинение Гайдна, написанное на слова английского поэта Джона Уолкотта. Таким образом, вторая серия концертов прошла с неменьшим успехом, чем первая: успех все нарастал, публика была в восторге. 23 марта на шестом концерте впервые прозвучала «Симфония с ударами литавр», принятая с энтузиазмом. Удар fortissimo в детски безмятежном Andante очень понравился, и англичане прозвали симфонию «Сюрприз».

Помимо симфоний в 1792 году на саломоновских концертах были исполнены также и другие произведения Гайдна: Концертная соната (Concertante) для скрипки, виолончели, гобоя и фагота, один ноктюрн, дивертисменты, а также разные сочинения камерной музыки. «Бурю» тоже не забыли и исполнили вторично. Концерты пользовались большой популярностью, билеты всегда были распроданы, так что Саломон отважился даже дать два концерта подряд: бенефис Гайдна и его собственный — десятый. Однако и этого оказалось мало: сверх намеченных двенадцати концертов пришлось дать еще два дополнительных.

Победа Гайдна оказалась полной. Все признали в нем крупнейшего мастера. Шла ли речь о симфонии или о камерной музыке, о хоровом сочинении или об арии — всякий раз слушатели испытывали счастливое чувство обновления. А то, что обилие мыслей обуздывалось совершенной формой, только делало произведения еще более ценными.

Очевидно, в какой-то мере этому способствовала и сама серия концертов с их неумолимой последовательностью. Княжеского покоя, царившего в Эйзенштадте или в Эстергазе, здесь как не бывало, да и самодержавное управление оркестром отсутствовало. Здесь на глазах жителей столицы империи шла неумолимая конкурентная борьба между двумя знаменитыми оркестровыми коллективами. Гайдн выдержал эту борьбу и духовно и физически, хотя он и сильно переутомился: его начали беспокоить глаза.

Наряду с сочинением музыки, надо было успеть сделать и многое другое. Визиты, концерты, вечера — все это нагромождалось одно на другое. Например, 20 марта Гайдн дирижировал концертом трех сестер Абрамс (две сестры, Феодосия и Флора, были певицами, Элиза — пианисткой), а 30-го мая — концертом композитора и пианиста И. В. Геслера. 1 июня Гайдн аккомпанировал певице Мара, которая исполняла арию Перселла. Кроме того, он выкраивал время еще на посещение других концертов, правда уже в качестве слушателя.

Не следует при этом забывать, что Гайдну было уже 60 лет, это был не молодой человек. И как раз в это время он написал «L'anima del filosofo» и шесть своих самых больших симфоний, а также другие оркестровые и камерные сочинения и, сверх того, развил кипучую деятельность как исполнитель, так что с полным правом можно утверждать — это было поистине феноменально! Гений Гайдна, его крепкая

натура австрийского крестьянина, его неизменное чувство долга давали ему возможность творить при любых условиях. Неиссякаемая фантазия никогда не подводила его. Итог первого пребывания в Англии, как для души его, так и для кошелька, был исключительно радостным.

Из музыкальных событий, свидетелем которых Гайдн стал перед своим отъездом в Вену, особенно глубокое впечатление произвело на него богослужение с участием детей бедняков. Он не только пишет об этом в дневнике, но и записывает мелодию.

«За восемь дней до Троицы в соборе св. Павла я услышал в исполнении 4000 приютских детей нижеследующую песню. Регент отбивал такт. За всю мою жизнь ни разу музыка меня так не взволновала, как эта — благоговейная и целомудренная.



NB. Все дети были одеты в новое платье и проходили как на процессии. Органист играл мелодию исправно и просто, и потом все сразу начинали петь».

Вспоминая об этом, Гайдн рассказывал Дису: «Я стоял и плакал, как дитя».

Быть может, слушая детей, Гайдн думал о собственном детстве, а может быть, звуковые образы вместе со зрелищем поющих мальчиков и девочек так взволновали его?

Примерно в это же время Гайдн побывал в гостях у Стивена Стораче, был и на празднике по случаю

дня рождения короля в Воксхоле, столь живо описанном им в дневнике, прослушал в театре Гаймаркет «Дидону» Сарти и, совершая прогулки, наслаждался радостями лета.

14 июня он побывал в Виндзорском замке и на скачках в Эскоте. На следующий день навестил астронома Вильяма Гершеля в Слоу, а 22 июня дал званный обед своим коллегам. Тем самым он отдал дань обществу, как бы простившись с Лондоном. В конце июня Гайдн отбыл на родину.

За время пребывания в Англии Гайдн приобрел много друзей, многих привел в восторг своими произведениями, что же до него самого, то он завоевал первое место в музыкальной жизни этой страны. То был триумф гайдновской музыки. Недаром он перед отъездом из Вены произнес знаменательные слова: «Мой язык понятен всему миру!». Его действительно поняли и высказанную им правду искусства приняли. Итак, в Вену вернулся не княжеский слуга, но владыка искусства, великий композитор.

Встреча с Бетховеном

Возвращаясь в Австрию, Гайдн вновь оказывается в Бонне. Там он ведет переговоры с издателем Зимроком о гравировании своих симфоний. Сообщают, будто капелла курфюрста устроила в честь Гайдна завтрак на близлежащем Годесберге. В этой связи утверждают, будто бы Бетховен показал тогда Гайдну свою кантату, что и привело к соглашению, согласно которому Бетховен должен был отправиться в Вену и стать учеником Гайдна. Однако по некоторым деталям Людвиг Шидермайер заключает, что этот разговор между Гайдном и Бетховеном состоялся еще в декабре 1790 года. А сочинения, которые молодой боннский композитор показал тогда Гайдну, были за-

конченные в том году кантаты на смерть Йозефа II и коронацию Леопольда II.

Таким образом, в 1790 и 1792 году встретились основоположник симфонизма и тот, кто довел это искусство до совершенства. Причем каждый из них был и основоположник, и пролагатель путей. Как Гайдна, так и Бетховена можно назвать создателями симфонии. Один положил ей начало, другой придал ей глубину, вдохнул в нее философское содержание. Но оба одновременно доводят жанр симфонии до совершенства: Гайдн своими лондонскими творениями, Бетховен — своей Девятой симфонией. Искусство всегда есть некий абсолют, хотя мы, разумеется, и можем наметить какие-то этапы его развития. Ибо конец одного всегда есть в то же время начало другого, и там, где один кончает, другой гений продолжает.

Впоследствии курфюрст Максимилиан, находившийся в связи с коронацией Франца II во Франкфурте, отпустил средства для поездки Бетховена в Вену, и молодой боннский композитор стал учеником Гайдна. Как записал ему в альбом граф Вальдштейн: он воспринял «дух Моцарта из рук Гайдна». Забегая вперед, мы можем добавить, что уроки Гайдна не оправдали надежд Бетховена полностью. Как самоучка, Гайдн, вероятно, не обладал даром систематического преподавания. К тому же в момент встречи с Бетховеном он был крупным мастером, которому вряд ли доставляло удовольствие излагать школьные правила. Сверх того, Гайдну скоро предстояла вторая поездка в Англию и к ней необходимо было подготовиться. Все это не способствовало регулярным занятиям, следующим по строго намеченному плану. К тому же здесь столкнулись два совершенно различных характера. Бетховен уже в молодые годы был властен, с характером глубоко индивидуальным, в то время как Гайдн — и это подтверждает весь его жиз-

ненный путь — не мог быть таким же. Неистовая порывистость Бетховена столкнулась здесь со спокойной просветленностью Гайдна.

А когда Гайдн в заданиях Бетховена оставил неотмеченными некоторые ошибки и Иоганн Батист Шенк указал на это честолюбивому ученику, Бетховен и вовсе потерял доверие к учителю; он стал заниматься сначала у Шенка, а затем и у Иоганна Георга Альбрехтсбергера. Но Бетховен отлично знал, что Гайдн был несравненно большей величиной. Поэтому он продолжал посещать его. Молодой Бетховен чувствовал: музыкальный кругозор стареющего композитора — нечто такое, чего не найти у других. Постепенно они привыкли друг к другу, и Бетховен посвятил Гайдну свой ор. 2, три фортепианные сонаты. Весной 1793 года Гайдн пригласил Бетховена в Эйзенштадт и представил его князю.

В это же время в ученики к Гайдну поступил и концертмейстер княгини Любомирской Петер Гензель.

Интермеццо в Вене

Следуя из Бонна, Гайдн по пути на родину заехал во Франкфурт, где и встретился с князем Эстергази, и наконец 24 июля 1792 года прибыл в Вену к себе на квартиру на Вассеркунстбастай. В честь возвратившегося на родину композитора в Вене в Ауэргартене была устроена академия, но вообще-то все было тихо вокруг него. К 25 ноября (день Екатерины) для артистического бала Пенсионного общества художников Вены Гайдн написал цикл из двенадцати немецких танцев и двенадцати менуэтов, о которых в конце декабря Артарна поместил анонс.

1793 год — единственный, который Гайдн провел в Вене полностью между двумя поездками в Анг-

лию, — в самом своем начале нанес тяжелый удар Гайдну. 26 января в возрасте 38 лет умерла Марианна фон Генцингер. Из жизни Гайдна ушел человек высокой души.

Но тот же год принес с собой и нечто приятное. Осенью Гайдн купил себе дом в пригороде Вены — Гумпенсдорфе. Это было одноэтажное здание на Нижней Штейнгассе, 71, ныне Вена-IV, Гайднгассе, 19, — с небольшим садом. Композитор решил надстроить дом и вообще кое-что переделать. Поэтому переезд затянулся и Гайдн поселился в нем только в 1797 году.

Купить этот дом побудила его жена. Постоянно недомогая, она большую часть времени проводила в Бадене под Веной. Однако Гайдн вряд ли страдал от ее отсутствия; он легко расставался со своей сварливой супругой.

Осенью того же года Саломон начал с ним переговоры о новой поездке в Англию. Вскоре договоренность была достигнута и 19 января 1794 года Гайдн вторично покинул Вену, но на этот раз уже не один, а в сопровождении своего слуги Иоганна Эльслера.

Сочинения, написанные между поездками в Англию

Характер гайдновских сочинений порой в значительной мере определяется составом оркестра. Композитор привык мыслить инструментально, даже когда сочинял вокальную музыку, ибо песенность для него, как и для Моцарта, была высшим законом музыки вообще. Поэтому нет ничего удивительного в том, что в произведениях, созданных между обеими группами последних симфоний, композитор уделяет особое внимание оркестрово-инструментальным сочи-

нениям. В качестве первого примера, укажем струнные квартеты для графа Аппоньи (Apponyi) — ор. 71 и 74, — всего шесть квартетов. Гайдн теперь столь виртуозно владеет техникой письма, что ему удастся придать струнным инструментам камерной музыки гораздо более широкое звучание. Он пишет абсолютно камерно и, разумеется, никогда не забывает о звуковых и музыкальных границах, определяемых самим характером инструмента. Однако он явственно перешагнул уже границы своего прежнего стиля. Теперь уже ничто не стесняет разработку и кристаллизацию тем. Октавные ходы, как, например, в ор. 71, № 2, 1, и унисоны, которые именно здесь возникают в изобилии, уже в экспозиции звучат оркестрово. То же самое можно сказать о вступительных тактах, чаще всего это лишь «заставки» из 4—5 аккордов, а порой и более длинные куски, как в ор. 74, № 2, 1.

Фактура никогда не имеет расхолаживающих пробелов: каждому инструменту дается возможность высказаться, и в то же время все четыре голоса в совокупности звучат легко, как бы «прозрачно», «просвечивая» всю ткань — от самого значительного и до самого мелкого мотива. Девиз здесь таков: полная свобода при глубочайшей внутренней связи.

Необычен Гайдн и в выборе тональности. Шубертовские эффекты медиантных смещений достигаются родством терций. Средняя часть ор. 74, № 3 (квартет «Наездник») написан в E-dur, в то время как основная тональность всего квартета g-moll. Кроме того, именно эта часть со своей рапсодической линией первой скрипки заметно склоняется к романтическому направлению. Здесь Шуберт и Гайдн стоят рядом. Особенно в этом квартете, где последняя часть в плену ритма, а первая с ее виртуозной мотивной разработкой носит явно романтические черты. С мудрой прозорливостью композитор нанизывает здесь про-

тиворечия, как в вариациях ор. 71, № 3, приправляя их простой певучей темой, сонатные вариации которой следует признать целиком относящимися к новому, XIX веку:

43 Andante con moto



Гайдн перешагнул поставленные преграды и как всякий великий человек перерос самого себя. В этом мы видим одно из непостижимых свойств истинного гения: сначала он созидает самого себя, становится цельной личностью, затем он достигает более высоких сфер, создает произведения, возвышающиеся над прошлым и уже обладающие чертами грядущего.

Весьма сходно, хотя и в более скромном масштабе, эти силы сказываются в f-moll'ных вариациях для фортепиано. Форма излюбленных Гайдном двойных вариаций (первая тема в миноре, вторая — в мажоре) применена и здесь. Но сама тема значительно отличается от столь многих своих предшественниц: она имитирует двойной контрапункт и дополнительную часть дает не в правой, а в левой руке. Вариации предназначены уже не для приятного развлечения, они пронизаны драматизмом. Здесь сталкиваются противоречивые чувства, вспыхивают, особенно в конце, страстные порывы, однако заканчивается все умиротворением; еще раз высказав всю свою силу в аккордах, музыка умолкает окончательно. Неужели Гайдн сочинил заупокойную по своей «наидостойнейшей, наилучшей из женщин» госпоже фон Генцингер? Нам представляется, что это именно так.

Из других работ 1793 года, лето которого Гайдн, как обычно, провел в Эйзенштадте, следует назвать

обработку написанных в 1761 году партий для духовых инструментов, среди которых числится хорал св. Антония. Из всей капеллы князь Антон сохранил только военный оркестр. Очевидно, для него-то Гайдн и предпринял переработку дивертисментов.

Снова в Англии

Как первую, так и вторую поездку в Англию Гайдн предпринял только при условии, что с этим будет согласен и князь. Но на сей раз князь не давал согласия. В конце концов композитору все же удалось его убедить и проститься с ним навсегда. На третий день после отъезда Гайдна — 22 января 1794 г. князь Антон умер и во владение вступил Миклош II. У Гайдна, таким образом, появился четвертый хозяин. По-видимому, композитор узнал об этом уже только в Лондоне.

Во время второго путешествия в Англию Гайдн проехал через Шердинг, Пассау, Висбаден. О Шердинге (австрийская пограничная станция) Гризингер рассказывает известный анекдот.

«Когда Гайдн проезжал через Шердинг, что на австрийской границе, таможенный чиновник справился о характере его занятий. Гайдн ответил, что он — композитор (Tonkünstler.) А что это такое? — спросил один из них. Гончар¹, — тут же подсказал второй. А как же, — тут же согласился Гайдн, — а этот вот, со мной рядом сидит (это был его слуга) — мой подмастерье.

В Пассау Гайдну удалось послушать свои «Семь слов» в обработке Фриберта для хора и оркестра.

¹ Ton — по-немецки и звук и глина. Künstler — мастер, создатель, «искусник».

Это исполнение толкнуло его самого к переработке этой вещи.

4-го февраля Гайдн прибыл в Лондон, а накануне, третьего февраля, должен был состояться первый саломоновский концерт. Пришлось всю серию концертов перенести на неделю. Первый же концерт прошел с большим успехом. К тому времени обстоятельства претерпели значительные изменения. В 1793 году Профессиональные концерты прекратились. Саломону уже не было нужды сражаться с конкурентами, и лондонские любители музыки сочли само собой разумеющимся, что Гайдн вновь выступил у Саломона. Быть может, это и было причиной того, что о втором пребывании Гайдна в Англии сохранилось гораздо меньше свидетельств. Для Лондона Гайдн был уже хорошо известной величиной, цену которой признавали все, и сам он пользовался все возрастающим уважением.

На сей раз он поселился на Бэрри стрит (Burry street), № 1, угол Кинг-стрит (King street, St. James), примерно в десяти минутах ходьбы от квартиры миссис Шретер. Мы можем предположить, что миссис Шретер позаботилась о новом жилье для Гайдна с тем, чтобы у него была более приятная квартира и чтобы он жил поближе к ней. Подобная заботливость устранила необходимость переписки, и мы можем только предполагать, что дружба эта продолжалась и во второй приезд. Гайдн посвятил миссис Шретер три фортепианных трио (*G-dur, fis-moll, D-dur*); кроме того, мы находим ее имя среди подписчиков на партитуру «Сотворения мира».

Саломоновские концерты вновь проходили со все возрастающим успехом. Наряду с известными произведениями, исполнялись новые симфонии: GA—99, 100 («Военная») и 101 («Часы»). Струнные квартеты, инструментальные концерты, а также произведе-

ния других композиторов сменялись ариями, которые пели знаменитейшие солисты И. Л. Душек, Д. Б. Витти и прекрасный бас, Л. Фишер. На бенефисе Гайдна 2 мая впервые прозвучала «Военная» симфония.

Бесспорно, композитор был тогда в зените. Теперь он почувствовал, что значит творить, будучи свободным от служебных обязанностей. Правда, на сей раз он тоже заключил контракт — подписал второй договор, тем самым вновь подчинив себя чужой воле. И все же это было несравнимо с прежним его положением: он уже не был крепостным, он был полноправным творцом-художником, с чьими желаниями вынуждены были считаться. Тем чувствительнее оказалось уведомление, полученное им летом 1794 года. Оно напомнило ему о том, что он не только по званию, но и по существу все еще княжеский капельмейстер при дворе Эстергази. Князь Миклош II был, как и его дед, страстным поклонником искусств и стремился возродить прежний блеск своего дома. Для этого ему понадобилась музыка, и он решил срочно отозвать Гайдна.

Но Гайдн уже заключил новый договор с Саломоном и потому испросил у своего нового владыки отпуск на один год.

Гайдн путешествует по Англии

Лето, как и в первый свой приезд, Гайдн использовал для того, чтобы осмотреться в Англии. Им вновь овладела любознательность — теперь ей уже ничто не препятствовало, никакие иные задачи. Композитор посетил военную гавань в Портсмуте, Isle of Wight, собор в Винчестере и замок в Hampton court. В дневнике, который вел Гайдн во время второй поездки в Англию, он довольно подробно описы-

вает укрепления Портсмута, мы узнаем также, что Гайдну разрешили осмотреть трофейный французский корабль и военный английский. Он побывал также в Английском банке, присутствовал на большом пожаре и в конце июня смотрел в театре Гаймаркет два шотландских зингшпиля. Между прочим, в дневнике значится: «Нигде так безобразно не играют, как в Sadlers-Walls. Один малый так ужасно выкрикивал арию и с такими чудовищными гримасами, что меня пот прошиб. NB. Его заставили повторить арию «O, che bestia».

С 2 по 6 августа на курорте Бэт (Bath) Гайдн провел несколько дней, полных впечатлений. В музыкальной жизни этого городка царил тогда синьор Венанцио Раудзини — кастрат, покинувший оперу и весьма успешно занявшийся в городке преподаванием пения. Он и сам сочинял музыку и пригласил Гайдна к себе в загородный дом, свою летнюю резиденцию. Гайдн живо описывает это место в своем дневнике.

«Летний дом, где я гостил, расположен на холме в прекрасном месте, откуда открывается вид на весь город.

Bath — один из красивейших городов Европы; все дома каменные, и камни эти добывают в окрестных горах и холмах в каменоломнях. Он мягкий и его без особого труда можно обрабатывать. Цвета он белого, и чем больше прошло времени с тех пор, как добыли его из-под земли, тем тверже он делается. Весь город тоже расположен на холме, и потому там очень редко встретишь дрожки или экипаж, зато много носилок (Tragsessel), которыми ты за 6 пенсов можешь пользоваться на любые расстояния, часто весьма изрядные. Жаль только, что мало прямых улиц, но зато изобилие красивых площадей с отличными домами, к которым, однако, никак нельзя подъехать в экипаже. Сейчас строят новую широкую улицу».

Из этой выписки, к которой можно было бы присовокупить много других, видно, что, отправившийся на летний отдых, Гайдн имел время интересоваться самыми разнообразными вещами. В этой поездке его сопровождали мистер Эшер (Asher) и итальянский композитор Джамбаттиста Чимадор (Giambattista Cimarosa). Гостеприимному хозяину (в дневнике о Раудзине говорится: «он очень хороший и радушный человек») Гайдн преподнес канон на смерть его любимой собаки. Композитор побывал и в Бристоле, затем возвратился в Лондон, однако в конце августа снова отправился в путь — в Веверлей, к сэру Чарльзу Ричу виолончелисту-любителю.

Осматривая развалины бывшего монастыря, Гайдн размышляет о религии: «Должен признаться, что, как бы часто я ни осматривал это печальное запустение, сердце мое сжималось при мысли, что все это когда-то было храмом для моих братьев по вере».

Далее Гайдн в сопровождении композитора Вильяма Шильда совершил прогулку в Теплов, а месяц спустя гостил у лорда Астона в Хэртфордшире. В Престон его сопровождал лорд Эбингтон, страстный любитель музыки, с которым Гайдн в то время часто бывал вместе. Он первым побудил Гайдна написать ораторию. Текст опирался на перевод Сельдонской (Seldon) «Mare clausum» Недхэма. Гайдну идея понравилась, но закончил он только одну басовую арию «Not can I think»¹ и следующий за нею хор «Thy great endeavours»². Это было то первое мгновение, когда у Гайдна зародилась мысль написать ораторию в новом стиле.

Гайдн достиг одного из полюсов своей жизни. Прежде он был стеснен узкими рамками службы,

¹ «Не могу подумать» (англ.).

² «Два великих» (англ.).

хотя его и окружали при этом блеск и богатство. Но это было всего лишь в 2—3 городах. Теперь он совершал дальние путешествия, был гостем многих крупных музыкантов и любителей музыки; люди почитали за честь принять у себя Йозефа Гайдна. Эти перемены нельзя недоучитывать, они не только внешние приметы изменений в жизни Гайдна, они говорят и о внутренних переменах, более того, способствуют этим переменам, они помогают возвыситься над чем-то средним, свидетельствуют о власти гения. Именно здесь, на полпути — не по времени, а в смысле творческих итогов — лондонского периода Гайдна вторая половина лондонских симфоний уже закончена, а еще до них — вышеназванные струнные квартеты, — именно здесь находится центр тяжести жизни и творчества Гайдна. Правда, относительно творчества необходимо признать, что появляющиеся теперь черты в зародыше имелись уже ранее, однако лишь новые условия жизни позволили им развернуться свободно.

Несколько суше это можно было бы сформулировать примерно следующим образом: так как Гайдн сочинял музыку для чужого оркестра и отстаивал самого себя в чужой стране, он вынужден был прилагать максимальные усилия, что и привело к рождению столь значительных симфоний, как «Лондонские» и всех других сочинений этого периода. Безусловно, подобные причины имели значение, однако гений Гайдна с самого начала стремился к этому результату. В симфоническом творчестве это очень заметно, а вот хоровые сочинения, оратории и мессы оформились в определенном направлении только после соприкосновения с творчеством Генделя. Задаваться вопросом, а что было бы без этих поездок в Англию, бесполезно, на такой вопрос вообще нет ответа. Обязательства перед Саломоном, разумеется, не могли

исчерпать поистине неисчерпаемых творческих сил композитора. Они только побуждали к новым взлетам. Мы назвали бы это отличительной чертой австрийского характера — действовать в полную силу тогда, когда весь мир убежден, что ты достиг предела, что уже ничего нового сделать невозможно. Правда, для этого надо было сохранить в себе чистоту и самобытность личности.

Какое, должно быть, возвышающее душу зрелище представлял собою Гайдн — неприметный, невысокий ростом человек, державшийся всегда просто в этом мире, где царят блеск, изобилие и человеческие слабости, но отмеченный величием духа. Именно простотой своего поведения он покорял всех, а его естественная, непритворная приветливость пленяла.

Последний концертный сезон в Лондоне

12 января 1795 года Саломон удивил лондонскую публику сообщением, что не будет больше продолжать своих концертов, а открывает музыкальную школу. Побудили его к этому политические события на континенте. Саломон поблагодарил Гайдна и стал сам участвовать как солист в Оперных концертах Виотти, в королевском театре. Их давали по вечерам каждый второй понедельник. Так как в Лондоне не было другого такого антрепренера, Виотти мог рассчитывать на лучших артистов английской столицы. Гайдн, Клементи, Мартини и он сам обязались написать для этих концертов новые сочинения. Оркестр состоял приблизительно из 60 музыкантов, руководил им В. Крамер.

Для этих Оперных концертов, начавшихся 2 февраля 1795 года, Гайдн написал три последние «Лондонские» симфонии GA—102, 103 («С ударом литавр»), 104 «Саломоновская» или «Лондонская» сим-

фония. Исполнить последние симфонические произведения Гайдна (а также предшествующие под руководством Саломона) пожелали лучшие музыканты Лондона.

Этот фактор нельзя не учитывать при оценке данных композиций. Со всей определенностью можно сказать, что Гайдн почерпнул много ценного от этих оркестров. Если он, создавая свои клавирные импровизации, внимательно прислушивался к звуковым качествам инструмента, ибо они питали его фантазию, то мог ли он не делать этого в случае с куда более богатым в звуковом отношении оркестром? Княжеский оркестр был им превосходно подготовлен; вероятно, это был музыкальный коллектив высоких достоинств. Однако он не обладал достаточной мощностью для передачи всей могучей силы гайдновских мыслей. Как и все предыдущие, эти Оперные концерты имели исключительный успех, так что снова пришлось дать два дополнительных.

Разумеется, Гайдн принимал участие не только в них. Он участвовал и во многих других, иногда как дирижер, а иногда просто как слушатель.

24 марта он посещает концерт певицы Мара; 28 марта слушает оперу Бианки «Ацис и Галатея» в Королевском театре; 10 апреля присутствует на большом представлении «Виндзорского замка» в Ковент-Гардене. Эту вещь написал Саломон к свадьбе принца Уэльского с принцессой Каролиной Амалией Елизаветой Брауншвейгской, назначенной на 8 апреля. Автор увертюры — Гайдн. 20 апреля он, сидя за фортепиано, дирижирует одной из своих симфоний на концерте; 1 мая дирижирует на концерте В. Крамера, а 29 мая участвует в выступлении певицы и артистки Дуссек. Подобные перечисления быстро утомляют читателя, однако они дают представление о том, в каком духовном и физическом напряжении

Гайди тогда пребывал. Этому можно только удивляться! Необходимо было выбрать соответствующие сочинения для исполнения, назначить и провести репетиции. Наряду с общественными обязанностями, огромное количество времени пожирали репетиции. Необходимо было проверить отдельные голоса, да и сам концерт стоил немалых усилий. Сверх всего этого, Гайдн написал свои последние три симфонии! С февраля 1795 года его стали приглашать во дворец, посетить королевскую семью.

Гайдн при дворе

В этот приезд Гайдна король Георг III и королева Шарлотта заинтересовались композитором. Однако благоволение принца Уэльского и герцога Йоркского несколько не уменьшилось по сравнению с первым приездом. 1 февраля 1795 года герцог Йоркский устроил большой прием в Йорк Хауз (Пикадилли). При этом исполнялись только сочинения Гайдна. 2 февраля имел место первый Оперный концерт, а на следующий день Гайдн пригласил на вечерний прием в свой дворец Карльтон-Хауз принц Уэльский. Здесь также, за исключением скрипичного концерта Виотти, исполнялись только произведения Гайдна.

Через два дня после бракосочетания принца Уэльского, 8 апреля, состоялся музыкальный вечер в Карльтон-Хауз. Гайдн записывает в дневнике: «Давали мою старую симфонию, которую я сопровождал на клавире, затем квартет; после этого меня заставили петь немецкие и английские песни. Принцесса также пела со мной, потом она вполне прилично сыграла на клавире концерт».

Несколько раз Гайдн был приглашен к королеве, которая высоко ценила его и в знак признания пре-

поднесла ему копию оратории Генделя «Принявший муки и смерть за грехи мира сего Иисус».

Гризингер сообщает о желании королевской четы уговорить Гайдна остаться навсегда в Англии. «Король и королева хотели бы привязать меня к Англии. — Я бы освободила Вам летом квартиру в Виндзоре, — заметила королева и затем, лукаво покосившись в сторону короля, прибавила: — и мы музицировали бы иногда tête-a-tête. — О, к Гайдну я не ревную, — возразил король. — Он добрый малый, благородный немец». Оправдать подобный отзыв, — ответил Гайдн, — для меня наивысшая честь.

На повторные уговоры остаться в Англии Гайдн возразил, что он с чувством благодарности привязан к дому своего князя, кроме того, он не может навсегда расстаться ни с родиной, ни с женой. Король тут же предложил выписать жену. «Она и через Дунай-то боится переправиться, не то что через море», — возразил Гайдн. Он остался непоколебим и полагал, что ничем не обязан королю.

Гайдном овладело непреклонное намерение возвратиться в Австрию, в Вену. Он проводил последние дни в Англии. 4 мая состоялся его прощальный бенефис. Композитор записывает в дневнике:

«Зал был полон особ избранного общества. Все были весьма весело настроены, и я тоже. Тот вечер принес мне 4 тысячи гульденов. Подобное возможно только в Англии».

Сочинения, написанные для Англии

То общество любящих музыку людей, от которого Гайдн в прощальный вечер принял восторженную благодарность, он завоевал не только своими великими произведениями. Друзей музыки он одарил и драгоценными мелочами: в них гений Гайдна говорил с

ними на их родном языке. Это обработки шотландских и уэльских песен. Всего их 445. Они свидетельствуют об умении Гайдна проникать в мир чуждых ему напевов, а также о его неутомимом трудолюбии. Они же говорят о его готовности всегда прийти на помощь. Благодаря этой готовности Гайдн и обратил внимание на эти песни.

Случилось это еще во время первой поездки в Англию, в первой половине 1792 года. Гайдн узнал о том, что музыкальный издатель по имени Вильям Наплер без всякой вины попал в беду. Композитор решил ему помочь. И помощь эта заключалась в том, что он предоставил ему выгодное издание, обработав довольно большое количество шотландских песен, — сначала их было сто — для одного голоса в сопровождении скрипки, виолончели и фортепиано. К ним же он написал прелюдию и эпилог. Песни были приняты хорошо, издателя он выручил и впоследствии тот выплатил Гайдну гонорар. В результате работа эта оказалась выгодным делом и для композитора. Впоследствии Гайдн создавал подобные обработки песен для издателей Томсона и Уайта. Популярность Гайдна в Лондоне скорее всего следует приписать именно этим обработкам. Гризингер пишет:

«Порой случалось так, что к Гайдну приходил какой-нибудь англичанин, оглядывал его с ног до головы и воскликнув: «You are a great man!»¹ — уходил». О Гайдне говорил весь Лондон, и, должно быть, его открытый австрийский характер был одной из причин всеобщей любви к нему: та самая искренность, которая откликается на искренность других, не боится и чужой тропинки. Таков глубокий смысл интереса Гайдна к музыке незнакомого ему народа. К тому же обработки его являются определенной

¹ «Вы великий человек!» (англ.).

лептой, внесенной в домашнее музицирование Англии в конце XVIII столетия, неким даром австрийского музыкального гения, любителя музыки всех наций. Трио для двух флейт и виолончели также были предназначены для домашнего музицирования. Они просты и легки как по форме, так и по содержанию.

В этом же духе выдержаны каноны «Десять заповедей господних» (они были опубликованы как с оригинальным текстом, так и с подвергшимся художественной обработке) и другие 45 сочинений того же жанра, которые были сочинены частью в Англии, частью в Вене. Листы некоторых из них композитор вставил в рамку и повесил у себя в комнате, «потому что», говаривал он, «я не в состоянии покупать себе картины».

Хоры «The Storm» («Буря») и «What art expresses» («Что выражает искусство») представляют собой вклад Гайдна в хоровую музыку, которая, вместе с начатой ораторией для лорда Эбингтона — не что иное, как эскизы к будущим шедеврам.

Из оркестровых сочинений во время пребывания в Лондоне были написаны, кроме симфоний, увертюра к одной английской опере и концертная соната для скрипки, виолончели, гобоя и фагота.

Гайдн написал также несколько значительных произведений для фортепиано.

Три фортепианные сонаты для Терезы Дженсен

Последние три фортепианные сонаты Гайдн написал по просьбе Терезы Дженсен, превосходной пианистки. Результаты новейших исследований позволяют высказать предположение, что все они были созданы в 1794 году и в обратной последовательности по сравнению с той, в которой они помещены в пол-

ном собрании его сочинений (GA). Как и квартеты Аппоньи, их следует причислить не только к самым зрелым и лучшим камерным сочинениям композитора; они служат лишним доказательством новой манеры Гайдна, нового этапа, которого он достиг в последние годы жизни. Финал Presto GA—51, UE—12, а также некоторые черты техники разработки явно предвосхищают стиль Бетховена (синкопы в GA—50, 1, такт 120).

Соната GA—51 построена еще по форме двухчастной сонаты, однако ее язык очень смел. В октавных ходах мы слышим нечто «шубертовское», да и в гармонии тоже многое предвосхищает романтиков. Должно быть, при всей виртуозности и нежности, манера игры Терезы Дженсен была решительной — мужской. Этим и объясняется энергичность тем первых частей, а также мелодика финала.

Мы ясно видим: художественное развитие Гайдна перешло все границы. В сонату *Es-dur* он вставляет серединную часть *E-dur*. Эта тональность появляется уже и в первой части, свидетельствуя о том, что понимание Гайдном тональностей расширилось. Вместе с тем мелодия льется более широким потоком, внутренняя ее жизнь проступает куда явственней, чем когда бы то ни было раньше.



И сам ритм этих произведений говорит о новых веяниях. Что же это? Только так называемое развитие его искусства? Вновь пробивающаяся жизненная струя стареющего и все же оставшегося молодым Гайдна? Или, быть может, это любовь окрылила

композитора? Или же все это объясняется новизной окружения и, так сказать, стремлением постоять за себя перед новыми слушателями? Окончательного ответа на это никто не даст. Судя по симфониям и сочинениям, последовавшим за ними, произошло чудо: Гайдну дано было пережить вторую молодость. Обилие внешних впечатлений, блеск двора, концерты Саломона, всевозможные вечера, любовь и благоклонность, которые он завоевывал повсюду, — все это тоже были силы, способствовавшие рождению такого чуда. Оно и понятно — художник нуждается в отклике на свое творчество, а потому он должен быть и благодарен за него. И все же основное — волю к созиданию, творческий дух — все это привнес Гайдн сам. То был его взнос, но в то же время и дар свыше. Отсюда он черпал свою силу. Она проявилась и в трех фортепианных сонатах. Они указывают на Моцарта, на мир Бетховена и даже Шопена.

В написанных тогда же фортепианных трио также слышатся новые голоса. Такие пассажи, как нижеследующие (Edition Peters Nr. 1, Poco Adagio):

45



уводят нас далеко в глубь романтики Шуберта.

Подобные гармонические красоты часто встречаются в этих фортепианных трио (Edition Peters, Nr. 1 — Nr. 6). Они открывают нам необычайно своеобразный стиль зрелого Гайдна, умеющего модулировать самым неожиданным образом, сохраняя при этом изобилие аккордов и немалый запас гибкой ме-

лодики. Правда, виолончель не обрела еще самостоятельности, однако содружество скрипки и фортепиано столь тесно, что это не нарушает своеобразия стиля времени. Фортепиано решает задачи, близкие к виртуозности, его пассажи и арпеджио создают благодатную почву для развития мелодии. Гайдн прибегает и к старым формам, как, например, к менуэту в финале, однако теперь уже в более зрелом облике, сказывается также и пристрастие композитора к венгерскому колориту: финал № 1 — это не что иное, как Рондо all' Ongharese. Фортепианные трио — вершина камерного творчества Гайдна.

Соната о лестнице Иакова

Как бы противовесом к серьезному и высокому искусству звучит анекдот о сонате, озаглавленной «Сон Иакова», к созданию которой причастна Тереза Дженсен.

На музыкальных вечерах Гайдн познакомился с одним немецким любителем музыки и скрипачом, увлекавшимся высокими нотами. Гайдн решил отучить его от этой неартистичной привычки. Он написал сонату для фортепиано и скрипки и анонимно, без подписи, послал ее Терезе Дженсен, которая и исполняла эту с виду легкую сонату вместе с выше-названным скрипачом. Поначалу все шло хорошо, но когда начались высокие ноты и забирались все выше и выше, скрипач стал играть все менее уверенно, споткнулся раз, затем другой, а вскоре окончательно застрял. Тут уж Тереза Дженсен не могла более удержаться от смеха. Она поняла, что эта лестница из «Сна Иакова» — путь на небеса искусства, и что с нее-то и скатился скрипач-виртуоз, помешавшийся на технике высоких нот. Некоторое время спустя Гайдн признался, что это он написал сонату.

Двенадцать лондонских симфоний

Они — вершина всего предыдущего творчества Гайдна и в то же время — фундамент для дальнейшего развития симфонии как таковой. В них сказываются результаты развития самого Гайдна, те веяния, которые он воспринял от Моцарта, но вместе с тем мы замечаем и импульсы, воспринятые композитором в годы с 1791 по 1795. Это пятилетие было одним из самых напряженных в жизни Гайдна. Заключив контракт на сочинение симфоний, он был обязан писать их уже не по своей свободной воле, как это делал впоследствии Бетховен.

Первое, что бросается в глаза слушателю — это разнообразие тем. Например, — радостные, такие как финал «Симфонии с ударом литавр» (GA—94) и в симфонии *B-dur* (GA—102). Смех веселых духов озорства и лукавства слышится в живом финале GA—96, с его скачущими восьмыми:



Главные темы первых частей провозглашают то мощь, то упорную решимость (GA—95, 104), а то и тихую безмятежность, однако в основе их лежит глубокая серьезность (GA—93, 94, 101); порой же эти темы звучат торжественно, как, например, в GA—97.

Мелодика средних частей рождается из искренних, чистых и благородных чувств. Мы слышим это в *Andante* «Симфонии с ударом литавр», в знаменитом, столь неожиданном *fortissimo* в *c-moll*-ной мелодии мажорной части, где появляются кроатские напевы. Да и средняя часть симфонии (GA—101) целиком

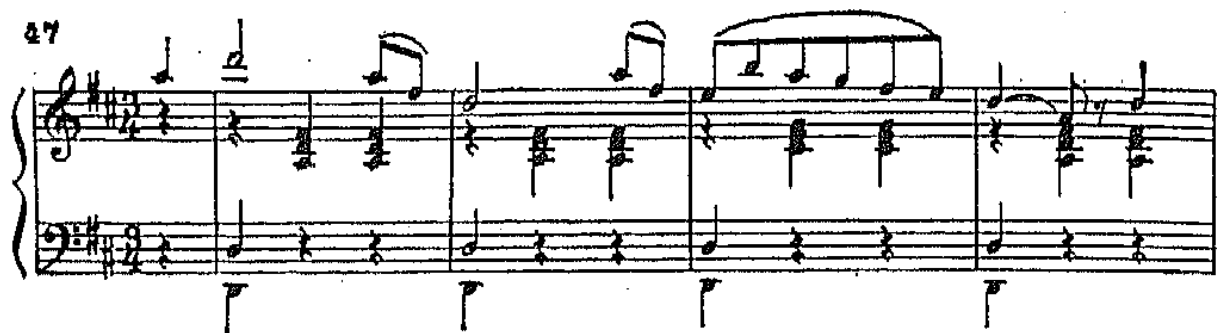
погружает слушателя в настроение, рожденное прекрасной музыкой. Здесь звучит, так сказать, «чистая» музыка, и мы наслаждаемся совершенной гармонией. Но нельзя говорить и об отсутствии торжественности в *Adagio cantabile* GA—96 со вполне «моцартовскими» мыслями в *F-dur* и легкой мелодикой, как в *Allegretto* «Военной симфонии» (GA—100). Но так как Гайдн всегда готов поразить какой-либо неожиданностью, то в этой части, содержащей множество *fortissimo* с треугольниками, тарелками и большим барабаном, в начале коды звучит австрийский военный сигнал.

И во многих других местах Гайдн поражает слушателей все новыми и новыми неожиданными находками.

Дело в том, что у этого молодежавшего, окруженного восторженными поклонниками шестидесятилетнего человека неистощимая фантазия, и он, опираясь на свой богатейший опыт, умеет ее мастерски использовать. Форма каждой части, особенно первой, достигла своего совершенства. В теме используются все ее «характерные особенности»; голоса противосложений вступают с непостижимым изяществом, да и гармония добирается до самых отдаленных рубежей тонального. В средних вариационных частях Гайдн прибегает главным образом к форме двойных вариаций. Часто он варьирует не только тему, но и контрапунктирующие голоса. Форма вариаций сама по себе для него уже слишком проста.

То, что в первых частях пишется и разрабатывается в серьезном стиле, как бы снимается менуэтами, выдержанными в стиле задумчивых народных танцев, что рождает у слушателей невольно ощущение отдыха. Они следуют сразу же после медленных частей и представляют собой, особенно в трио, живейшее доказательство взаимосвязи искусства с народной

жизнью. Таково, например, трио симфонии *D-dur* (GA—96):



Это не что иное, как австрийский лендлер в своем совершенном художественном воплощении, сочиненный, кстати говоря, в Лондоне. Бывший трактирный скрипач возвращает бесценными художественными сокровищами то, что он некогда наиграл на гроши. Трио симфонии *C-dur* (GA—97) и есть такое воспоминание об австрийской народной музыке.

В том-то и заключается необъятное величие Гайдна: он, художник удивительного изобилия мыслей, невероятного разнообразия в их разработке и инструментовке, — всегда остается простым и скромным. Причина того, что он обрел столько друзей, кроется не только в его музыке, но и в нем самом как в человеке, ибо и для него самого характерна была скромность, о какой только что говорилось в связи с менуэтами. Но значение «Лондонских» симфоний этим далеко не исчерпывается.

Они — бездонный кладезь инструментовки. То, о чем уже говорилось в связи с «Парижскими» симфониями и последовавшими за ними, в еще большей мере относится к последним двенадцати симфониям. Перед нами богатейший выбор солирующих, главным образом деревянных духовых, инструментов. Однако и медные духовые, и литавры вместе со струнными используются не менее виртуозно. Для примера не-

обязательно ссылаться на удар литавр в названной по нему симфонии — в первой редакции его еще не было. Есть много и других мест, по которым мы видим, что Гайдн поступает как бережливый хозяин, хорошо знающий: слишком много света сразу порождает и слишком много тени. Виртуозное владение деталями не препятствует цельности и великолепию архитектоники и формы. Достаточно проанализировать первую часть «Симфонии с ударом литавр», чтобы увидеть, как Гайдн строит сонатную форму. Выше уже говорилось, что он создавал правила, упорным трудом развивал их от первых начатков (около 1760 г.) до этих дней, но он никогда не становился их рабом. Гениальность спасала его от окостенения и однообразной схемы. В этом Гайдн похож на Баха. Так же как у Баха нет двух одинаковых фуг, так и у Гайдна нет двух одинаковых сонат. Всякий раз появляется неожиданное разнообразие, новая деталь. Слова Вагнера: «Дети, создавайте новое» — были девизом и Гайдна тоже. Когда же все стали полагать, что теперь уж Гайдн не создаст ничего нового, что «Лондонскими» симфониями он достиг предела и своей вершины, тогда он подарил своим приверженцам оратории.

Но это произошло уже в Вене, куда мы теперь и последуем за ним. Прежде, однако, подведем некоторые итоги.

Итоги

Доходы Гайдна во время обеих поездок в Англию предположительно составили 24000 гульденов, издержки — 9000 гульденов. 15 000 гульденов — такова, стало быть, сумма, которую Гайдн получил в Англии за свою музыку. К этому следует добавить всевоз-

можные подарки: серебряный кубок от английского священника Вильяма Дечер Татерсола, кубок из кокосового ореха в серебряной оправе — от Клементи и другие.

А Гайдн? Что дал он Лондону и всему миру за это? Из утерянной впоследствии записной книжки Гризингер переписал составленный Гайдном собственноручно список созданных в Англии произведений и присовокупил к нему запись числа листов. Вот этот список:

Опера seria «Орфей»	110	листов ¹
Шесть симфоний	124	»
✓ Концертная симфония	30	»
✓ Хор «Буря»	20	»
3 симфонии	72	»
Ария для Давида	12	»
Песни для Галлини	6	»
Шесть квартетов	48	»
Три сонаты для Бродрипа	18	»
Сонаты для Престона	18	»
Две сонаты для мисс Дженсен	10	»
Одна соната в f-moll	3	»
Одна соната в g-moll	5	»
Сон	3	»
Комплимент д-ра Гаррингтона	2	»
Шесть английских песен	8	»
Сто шотландских песен	50	листов
50 таких же	25	»
Два дивертисмента для флейты	10	»
Три симфонии	72	»
4 песни для Татерсол	6	»
Два марша	2	»
Ария для мисс Пуль	5	»
«God save the King» Государственный гимн Великобритании	2	»
Ария в сопровождении полного оркестра	3	»
Призыв к Нептуну	3	»
«Десять заповедей господних»	6	»

¹ Число листов указано не всегда правильно — Прим. авт.

Марш для принца Уэльского	2	»
Два дивертисмента с различными голосами	12	»
24 менуэта и немецких танца	12	»
12 баллад для лорда Эвингтона ¹	12	»
Различные песни	29	»
Каноны	2	»
Песня в сопровождении оркестра	2	»
Для лорда Эвингтона ¹	2	»
4 контраданса	2	»
6 песен	2	»
Увертюра для Ковент-Гардена	6	»
Ария для Банти	11	»
4 шотландские песни	2	»
2 песни	1	»
2 контраданса	1	»

Таковы достижения 63-летнего австрийского композитора, гения, за рубежом своей родины.

Перед лицом подобной мощи умолкают разговоры о «развлекательном», пишущем легкую музыку Гайдне — перед нами поистине великое творческое свершение.

Однако самое невероятное во всем этом то, что композитор, творения которого здесь изображены в виде суммы исписанных листов, стоял вовсе не в конце своего пути, отнюдь нет, он поднялся до еще более великого.

Новый могучий взлет творчества Гайдна не знает себе примера во всей истории музыки. Его творчество представляется нам поистине как труд уже сверхтитанический. Но сразу же после окончания английских путешествий его одолели старческие недуги: тело было надломлено, однако дух добился величайших побед.

¹ Правильно — Эбингтон. — Прим. авт.

ВЕНА. НА СКЛОНЕ ЖИЗНИ

«Я увидел на челе его печать великого человека»

К. М. Вебер

Снова в Австрии

И

так, доктор Йозеф Гайдн вернулся из Лондона на родину. Овеянный славой, он возвратился, стяжав почет и славу также для своей отчизны.

«Начиная с Англии, я стал знаменит», — будто бы сказал он. Но несмотря на то, что началу своей славы композитор был обязан этой стране, на предложение остаться навсегда в Англии он отвечал отказом. Всем своим существом он был неразрывно связан с австрийской национальной почвой. Он тосковал по родине.

Обстановка на континенте была неспокойной, и Гайдн отправился не по Рейну, а через Гамбург. Здесь он навестил дочь Филиппа Эммануэля Баха и в августе 1795 года прибыл в Вену.

Граф Гаррах пригласил его осмотреть монумент, который он воздвигнул в честь любимого композитора на одном

из островов Лейты, неподалеку от замка Рорау. Это был первый памятник Гайдну.

Впервые Гайдн посетил дом, где он родился, впервые после того, как покинул его ребенком. Великим, всемирно известным человеком овладели воспоминания. Он опустился на колени и припал к порогу. Мальчик, который некогда полный надежд и упований переступил этот порог, чтобы покинуть родные края и направиться через Гайнбург в Вену, этот мальчик превратился в великого человека.

Князь Миклош II оказался страстным поклонником искусств. При нем музыка должна была вновь занять прежнее почетное место. В этом он хотел опираться на советы и поддержку своего капельмейстера. И он призвал его снова к активной деятельности. Если вначале их взаимоотношения нельзя было назвать дружественными, то с годами они улучшились, особенно под влиянием супруги князя, Марии Герменегильд, которая чрезвычайно заботливо относилась к стареющему композитору. О князе Миклоше II рассказывают как о вспыльчивом, кичившемся своим саном вельможе, не терпевшем никаких возражений. А Гайдн только что вернулся из Англии, где он стяжал большое уважение, и вовсе не был склонен стать верноподданнейшим капельмейстером как когда-то. Отсюда и возникали порой разногласия, которые Гайдн, правда, умел с умом сглаживать, да и князь со временем стал избегать обострений. У него достало ума, чтобы признать всемирно известного композитора. Впрочем, Миклош II, как и его предшественник, щедро осыпал Гайдна доказательствами своей благосклонности.

Композитор же вновь стал отдавать все богатства своих идей на службу княжеского дома и для начала приготовил к постановке «Пенелопу» Антонио Драги (Draghis). Опера умершего за 95 лет до этого при-

дворного капельмейстера императора Леопольда I была и впрямь поставлена 4 января 1796 года на подмостках малой домашней сцены венского дворца. С большой вероятностью можно предположить, что Гайдн сам и дирижировал ею.

Вена жаждала услышать новые лондонские симфонии. 18 декабря 1795 года в малом Редутензале Гайдн устроил концерт, на котором и были впервые в Вене исполнены три симфонии. Участником этого концерта оказался и 25-летний Бетховен, сыгравший один из двух своих концертов для фортепиано. Учитель и ученик время от времени встречались и при других обстоятельствах. За несколько дней до этого концерта Бетховен играл Гайдну у князя Лихновского три посвященные ему фортепианные сонаты ор. 2, а 8 января 1796 года они вместе участвовали в концерте певицы Марии Бола. Первым номером программы значилась «Симфония с ударом литавр». Очень скоро ее весьма полюбили в Вене.

После напряженных месяцев, проведенных в Англии, Гайдн тосковал по своему тихому дому в Гумпендорфе. Но так как надстройка еще не была готова, он снял квартиру в центре города в доме «поставщика фруктов двора его величества» Пихлера, неподалеку от Мучного рынка, на месте которого до 1945 года стояла гостиница Мейзля и Шадна. В своем собственном доме Гайдн смог поселиться только спустя более года, летом 1797 года.

Первые большие мессы

Князь Миклош II намеревался вновь содержать блестящий двор. Особенно он любил духовную музыку и пожелал, чтобы тезоименитство его супруги было отмечено торжественной мессой. Итак, спустя 14 лет перед Гайдном вновь была поставлена зада-

ча — положить на музыку текст святой мессы. Лишь с одним небольшим перерывом он почти каждый год писал по мессе: в 1796 году — мессу «С ударом литавр» и мессу «Свят, свят». В 1798 году — мессу «Нельсон», в 1799 году — мессу «Терезия», в 1801 году — «Сотворение» и в 1802 году — «Мессу для духовых инструментов» («Harmoniemesse»).

В этих произведениях композитор достиг внешнего и внутреннего совершенства в жанре духовной музыки, какого не достигал ни один композитор его времени, за исключением Моцарта с его Реквиемом.

Гайдн начал этот ряд сочинений с мессы «С ударом литавр», которая впервые была исполнена 13 сентября 1796 года. Но какая разница по сравнению с Мариацельской мессой! От музыкально-художественного овладения материалом Гайдн пришел к овладению содержанием. Гайдн как человек, поднявшийся до вершин своего искусства в «Лондонских» симфониях, добавил к человеческим чувствам свою набожность, к земным радостям — веру и философскую глубину. Понимая это, мы можем пренебречь неточностями в воспроизведении текста мессы и сокращениями, хотя они литургически, конечно, недопустимы. Однако творческая позиция композитора уже в этих двух мессах не оставляет сомнений в чистоте и неподдельности веры Гайдна.

Новейшие исследования свидетельствуют о том, что сначала была создана месса «С ударом литавр», называемая также *Missa in tempore belli*, а затем уже месса «Свят, свят». В то же время, как в мессе «С ударом литавр» имеются пробелы текста и *Credo* написано с недопустимым пренебрежением к слову, в мессе «Свят, свят» приводится полный текст — она как бы отлита из единого куска.

Первая большая месса «С ударом литавр» уже свидетельствует о совершенстве формы, столь свойст-

венной и всем остальным мессам. Лишь в фуге *Credo* Гайдна превысил меру — она очень длинна; месса эта тоже далека от шаблона, имевшего хождение в то время. В музыке ощущается серьезность, с какой Гайден подошел к тексту мессы. В этом ничего не могут изменить слова, которые приписывают самому композитору: «Я не умею делать это по-иному. Как оно у меня есть, так я и пишу. Однако ж, когда я думаю о боге, сердце полно такой радости, что ноты у меня словно сбегают с катушки. А так как господь даровал мне веселое сердце, то он простит мне, что я служу ему в веселии». В псалме 99 значатся слова: «*Servite Domino cum laetitia*» («С радостью служите господу!»).

Но стоит только прослушать *Agnus* мессы «С ударом литавр», чтобы понять: у композитора были в запасе и серьезные интонации, когда это требовало содержание. Использование литавр в этой части — отсюда и название мессы — гениальнейшая находка бесспорно великого художника: то удары сердца трепещущих в страхе перед войной и ее бедствиями народов! Другое — более реалистическое толкование — это приближение фурии войны. В 1796 году Наполеон выступил в поход против Австрии.

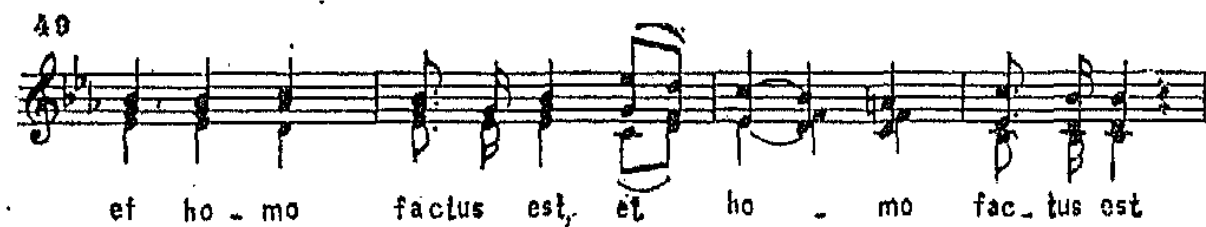
В мессах этого второго ряда инструментовка говорит о явном сходстве с утонченной инструментовкой «Лондонских» симфоний. Бросается в глаза индивидуальное использование отдельных инструментов, главным образом деревянных духовых. Так, например, в обеих мессах в «*Et incarnatus*», самой сердцевине *Credo*, звучат кларнеты. Соло виолончели в «*Qui tollis*» в мессе «С ударом литавр», очевидно, рассчитано на достижение такого же художественного эффекта.

Примечательно, что сольный квартет в мессе «С ударом литавр» менее выделяется, чем в мессе «Свят,

свят», — это еще один важный стилистический фактор для установления последовательности создания обеих месс. Но поистине невероятную виртуозность мы наблюдаем в ведении вокальных партий. Это достигается параллельным проведением темы и контрапункта, мелодии и аккомпанемента, причем в таком совершенстве, что вряд ли можно что-нибудь подобное поставить рядом. За десять лет до этого Гайдн достиг мастерства в сочинении струнных квартетов, а теперь, после знакомства с Генделем, — в сочинении хоров. Лучше всего это доказывает двойная fuga в Gloria «Свят, свят».



С несравнимой проникновенностью три сольных верхних голоса поют: «Et incarnatus est» в мессе «Свят, свят». Они вступают в форме канона и при словах «Et homo factus est» сливаются воедино.



Небесам отвечает земля: три мужских голоса (соло) начинают плач над Crucifixus (распятием). Такой контраст потрясает слушателя. Гайдн постигает здесь глубочайшие философские истины и возвещает о них миру. Доказано, что Гайдн использовал эту мелодию, взяв на тон выше, в светском каноне. Однако обе вещи при одинаковой мелодике столь различны по темпу, выразительности и тексту, что слушая мессу,

ни в коей мере не вспоминаешь о светском прообразе ее. Должно быть, помня о мессе «Свят, свят», Гайдн не включил этот канон в сборник своих канонов. Используя его в «*Et incarnatus est*», он, вероятно, не захотел, чтобы его прообраз стал известен. Воля автора священна, однако сам факт говорит о том, как уверенно Гайдн распознавал «творческую силу» своих мелодий.

В той же сфере скромной религиозности рождается и использование молитвенного песнопения «Свят, свят» («*Heilig, heilig*») в мессе того же названия.

Так шаг за шагом можно проследить зрелое мастерство Гайдна. Оно родилось в инструментальной музыке, однако нашло себя и в слове и, благодаря этому, выйдя из симфонии, пришло к оратории.

Любезность и остроумие Гайдна

После бурных месяцев, проведенных в Англии, Гайдн вновь погрузился в тишину и покой Эйзенштадта. Да и его венская квартира у Мучного рынка, несмотря на оживленность, царившую на площади, была куда покойнее, нежели его лондонские «покои». Он радовался встрече со старыми знакомыми; новые люди тоже приходили познакомиться с ним, как, например, братья Андреас и Бернгард Ромберг. Особенно Гайдн полюбил Андреаса — скрипача и неплохого композитора. Фридрих Рохлиц сообщает:

«В одном из венских домов, где любили музыку и куда он ввел этих молодых людей, как-то вечером он сам разложил партии квартета. «Дедушка Гайдн принес что-то новенькое!» — пробежал по комнате радостный шепоток.

Квартет был исполнен с завидным совершенством, его внимательно выслушали, а когда музыка кончи-

лась, все бросились к Гайдну, спеша выразить свой восторг и благодарность. А он молча стоял посреди комнаты, ласково покачивая головой, поглядывая своим своеобразным, таким обаятельным, невинно лукавым взглядом, какой все привыкли у него видеть и с каким все, кто его знал, помнят его и сейчас, и, наконец, спросил: «А вам и впрямь понравилось? Очень приятно. Это вон тот молодой человек написал — наш Андреас!».

В этом эпизоде мы воочию видим Гайдна, беззаветно любящего музыку и людей. Он хотел быть добросердечным человеком, и был им. Зависти и других недобрых чувств он никогда не знал. А что он, когда в том была нужда, умел ловко и остроумно защищаться, доказывает нам письмо, с которым он обратился в княжескую хозяйственную канцелярию по поводу уплаты приписываемого ему долга (отправлено в 1796 или в 1797 году).

«Ваше превосходительство,
Глубокоуважаемый господин управляющий!

Из присланного мне от имени досточтимой, достохвальной княжеской тайной хозяйственной канцелярии послания, а также из приложения к нему я увидел, что меня призывают уплатить долг Лугмайера из-за его неплатежеспособности. А почему? Да потому, что предполагают, будто я платежеспособен. Хорошо бы это было так! Но я клянусь именем Kugle eleison, кою я ныне должен написать для своего четвертого князя, что со времени смерти моего блаженной памяти второго, я, так же как и Лугмайер, оказался неплатежеспособным, с той только разницей, что тот пересел с коня на осла, а я остался сидеть на коне, но без седла и сбруи.

Посему я ходатайствую перед достохвальной княжеской хозяйственной канцелярией, дабы потерпела

она со взысканием долга до тех пор, покуда я не закончу *Donna nobis*¹ и покуда княжеский привратник Лугмайер не станет получать причитающееся ему по праву жалованье от всемилостивейшего князя своего и не перестанет получать его от получающего малое жалованье служащего 36 лет капельмейстера Гайдна. Ничто так не печально и не дисгармонично, как такое положение, когда слуга должен платить жалование слуге, то есть капельмейстер — привратнику. Ежели ныне или на завтра, благодаря заслугам моим (ибо льстить или кланяться я неспособен) или же по собственному почину моего всемилостивейшего князя, я поднимусь в лучшее звание, то я не премину удовлетворить предъявленное мне требование.

Остаюсь с глубоким уважением
Ваш благородный и нижайше преданный
Д-р Франц Йозеф Гайдн,
Доктор Оксфордский и князя Эстергази
капельмейстер».

Сочинения, написанные перед ораторией «Сотворение мира»

Две мессы — основные сочинения 1796 года. Однако наряду с ними было написано (частично и не для князя) несколько других вещей, свидетельствующих о неодолимом стремлении сочинителя к многосторонности. Это прежде всего последний концерт Гайдна, а именно — концерт для трубы. Он написан для придворного трубача Антона Вейдингера, который изобрел трубу с клапанами, чем в значительной мере способствовал усовершенствованию этого инструмента. Из остальных вещей следует назвать канта-

¹ «Даруй нам мир» (лат.).

ту «Избрание капельмейстера» — веселую пародию на итальянские кантаты. Созданную примерно в то же время переработку «Семь слов» можно назвать шедевром, ибо написана она с непостижимым проникновением в законы взаимодействия хора и оркестра. Среди малых форм выделим несколько песен, дуэты, музыку к трагедии «Альфред или король-патриот». Однако и создание крупных музыкальных форм было уже не за горами.

«Сотворение мира»

Зимой 1797 года Гайдн снова в Вене. Он поселился в собственном доме, в Гумпендорфе, тихом предместье, окруженном садами. Дом его был расположен далеко от Бастай и Глацис, стареющему Гайдну нелегко было после вечерних визитов возвращаться из города домой. Поэтому он, особенно зимой, снимал квартиру в городе, где и ночевал, когда концерты кончались слишком поздно.

Весь 1797 год и первую четверть 1798 года Гайдн работал над ораторией «Сотворение мира». 6 апреля князь Шварценберг получил известие о том, что произведение закончено.

Следует отметить, что в этом случае история возникновения оратории связана со второй поездкой в Англию, но на сей раз об этом имеются достоверные сведения. Саломон, который как и лорд Эбингтон, пытался уговорить Гайдна написать ораторию на английский текст, однажды вручил композитору рукопись почти неизвестного английского поэта Лидлея или Линлея. Основываясь на сюжете «Потерянного рая» Мильтона, автор живописует картину сотворения мира. Однако недостаточное знание Гайдном английского языка лишило его возможности подробно

ознакомиться с поэмой. Но все же он захватил текст с собой в Вену, а когда в один прекрасный день ван Свитен заметил: «Гайдн, мы хотели бы услышать еще какую-нибудь новую вашу ораторию!» — композитор показал ему этот английский текст. Ван Свитен подготовил сокращенный перевод его и вернул Гайдну. Композитору ничего другого не оставалось, как положить этот текст на музыку.

Готфрид ван Свитен был смотрителем императорской придворной библиотеки и видным покровителем музыки. Его любовь к Баху и Генделю не знала границ. Не всегда его поступки можно было оправдать, например его поведение на похоронах Моцарта более чем непонятно, ибо при самом малом благорасположении он был обязан не допустить погребения праха Моцарта в общей могиле для бедных и неопознанных. И все же ван Свитен всячески способствовал распространению хорошей музыки, что составляет несомненно большую его заслугу, даже если он делал это лишь ради того, чтобы потешить собственное тщеславие.

Альберт Христоф Дис пишет: «Итак, предприимчивость ван Свитена была несомненно его большой заслугой». Этой предприимчивости и обязаны мы рождением оратории «Сотворение мира». Не кто иной, как ван Свитен побудил «двенадцать знатных особ» выделить для автора «Сотворения» гонорар в 500 дукатов, дабы Гайдн мог без помех закончить ораторию. Дис перечисляет их: это князья М. Эстергази, Траутмансдорф, Лобковиц, Шварценберг, Кинский, Ауэрсберг, Лихтенштейн, Лихновский, графы Гаррах, Фрис, барон фон Шпильман и Свитен».

15 декабря 1796 года И. Д. Альбрехтсбергер писал между прочим Бетховену: «Вчера был Гайдн. Он носит с идеей большой оратории, которую хочет назвать «Сотворение мира» и надеется вскоре закон-

чить ее. Кое-что он мне импровизировал и думаю, что это будет очень хорошо».

Тем временем Гайдном был написан квартет ор. 76, № 3, сольная кантата «Lines from the Battle of the Nile»; тогда же он начал работу над квартетами Эрдеди. Для человека в 65 лет такая работоспособность непостижима; к тому же возраст автора никак не отразился на музыке произведений. Она исполнена вечной молодости — это нетленное искусство.

Слова слишком бледны и невыразительны для описания красот музыки «Сотворения», и всякому научному исследователю угрожает опасность впасть в мелочное детализирование. Тем не менее необходимо хотя бы в нескольких словах подчеркнуть то общезначимое и то особенное, чем характерна эта оратория.

Перед внутренним взором композитора как бы предстает все мироздание: хаос, и звезды, и земля, и животные, и человек, и над всем этим — создатель. В своем произведении художник охватывает взглядом всю вселенную, но в то же время описывает и самое малое: журчание ручья, прелесть малого цветка, дыхание живого. Как неподражаемо и неповторимо он описывает небесное и земное! Во времена Гайдна многие из частей оратории подвергались критике, музыку хулили: разве мыслимо-де так унижать искусство, композитор опускается до того, что живописует движения тигра или змеи! Таков был отзыв ограниченных рационалистов. Но если взглянуть на саму историю «Сотворения», написанную простым и скромным языком, а также на изложение ее ван Свигеном, то создается впечатление как от готической фрески. Весьма сжато изложено множество событий, ярких по краскам, чуть что не запутанных, но тем не менее все очень просто и сдержанно.

«Сотворение» — живописная книга в картинках для взрослых и детей, где так изображен внутренний, сокровенный смысл возникновения земной жизни, как это вряд ли под силу сделать кому-либо другому. Но превыше всего звучит здесь хвала небесам.

Невероятное обилие прекрасных мелодий содержит это сочинение, и трудно отдать пальму первенства какой-либо из них. Ариям ли «И растаяли перед священными лучами» с хором демонов и просветленным «новым миром», или «В рокоте пенистых волн», или «А теперь возделывайте!», или той, что тождественна мелодии бургенландской народной песни «В долине дерево растет», или же дуэту «Прекрасная супруга»?

Если в ариях мы восхищаемся совершенством мелодии, то в хорах — блеском, величием и мастерской полифонией. Чередование, развитие, противопоставление, нарастание сольных голосов как поодиночке, так и в квартете — все это наделено такой подавляющей мощью, что и в самых крупных хоровых произведениях мировой литературы трудно найти что-либо подобное. Да и немецкий текст в такой оратории для музыкальной жизни Вены, все еще находившейся под итальянским влиянием, был чем-то необычным. Доказательством этого служит тот факт, что Джузеппе Карпани написал итальянский перевод, чтобы «Сотворение» больше отвечало духу времени. Но и сама идея оратории была, да и поныне является для слушателей чем-то необычным и невольно рождает восторг. Чувство это усиливается, когда ты открываешь, что, несмотря на самую тщательную отработку каждой детали, все произведение в целом не распадается на мелкие эпизоды. Одно вытекает из другого, совпадает ли оно по настроению или контрастирует, все в разумном порядке следует одно за другим, то на-

растая, то даря желаемую разрядку, а то и завершая большое построение.

Примечательна и инструментовка. Остро чувствуя звучание каждого инструмента, Гайдн использует индивидуальные краски в характерных моментах текста. Хаос он живописует классическими средствами — со щедрыми диссонансами, — пробуждая в слушателе представление о бесконечном, космическом.

Описание (или картина) рая в третьей части дана вполне современными средствами. Единую звуковую окраску трезвучию дают три флейты. Таким образом предвосхищается один из принципов Рихарда Вагнера — утроение деревянных духовых. Что касается описания хаоса, картин природы (восход солнца, луны), то это навсегда останется образцом музыкальной живописи. Особенно это относится к эпизоду «Да будет свет!». Тысячи раз оно уже прозвучало с момента рождения и всякий раз слушатели бывают потрясены, а ведь это не что иное, как простое трезвучие в C-dur, окруженное скромной каденцией, некая мистерия тональности. Перед этим и поныне бледнеют все искусственные диссонансы, все конструкции, противоречащие законам природы.

Едва «Сотворение» было завершено, весь мир понял: этим произведением с ним заговорил великий человек. Первое исполнение 29 и 30 апреля 1798 года во дворце Шварценберг, на Мучном рынке в Вене, превратилось в необычайный триумф. Дирижировал сам Гайдн, сольные партии исполняли: Христина Герарди, Маттиас Ратмейер и Игнац Зааль. Сальери сидел за фортепиано.

Дабы не задерживать подъезжающих карет и носилок, было выделено 12 верховых и 12 пеших полицейских. Торговцам мукой пришлось убрать свои лотки и мешки с мукой и бобами, дабы освободить место для подъезда. За это князю Шварценбергу

пришлось уплатить 10 гульденов и 50 крейцеров компенсации. Само произведение было принято всеми с восторгом: В «Нейе Тейче Меркур» было написано: «Вот уже прошло три дня после того счастливого вечера, а она все еще звучит у меня в ушах и в моем сердце. При одном воспоминании все еще сжимается грудь от обилия чувств». Трудно описать победное шествие этой первой немецкой оратории. После первого публичного исполнения (19 марта 1799 года) она с неожиданной быстротой распространялась, особенно после того, как ее напечатали, по всем странам Европы. От Лиссабона до Петербурга, от Неаполя до Лондона возвещала она о славе своего автора.

✓ Вся хоровая музыка XIX века продолжала дело, начатое именно этим произведением; стиль его оплодотворял последующие поколения, музыка его привела к основанию хоровых союзов, обществ музыки, как, например, «Альгемейнер Швейцер Музикгезельшафт». Воздействие «Сотворения» не ограничивается областью чисто музыкальной техники, оно распространяется на всю музыкальную жизнь последующего.

Оратория давала людям толчок к музицированию. Невозможно охватить все ее благотворное воздействие, но все бледнеет перед самой музыкой, принадлежащей к гениальнейшим творениям всех времен.

Между «Сотворением мира» и «Временами года»

Еще заканчивая «Сотворение мира», Гайдн взял себе двух учеников: Франца Лесселя и Сигизмунда фон Нейкомма. Один из них, а именно Лессель, происходил из Польши, в то время как другой, Нейкомм, был родом из Зальцбурга. 18-ти лет Нейкомм прибыл к Гайдну, который принял его как дальнего родственника, по-дружески. За исключением одной по-

ездки в Петербург, Нейкомм оставался с Гайдном до самой смерти композитора. Вместе с Эльслером, этим домашним фактотумом, Нейкомм был одним из преданнейших учеников Гайдна и, как мы видим позднее, и после смерти своего учителя высоко чтит его память. Благодаря Нейкомму — он много в своей жизни путешествовал — музыку Гайдна узнали повсюду, даже и в Бразилии.

«Messa in angustiis»¹

Среди месс, созданных Гайдном, его третья большая месса в *d-moll* занимает особое место. Она выдержана не в радужных тонах, как остальные, — она серьезна и могуча, а порой даже угнетает своей мощью. От пресловутого «веселого» Гайдна в его духовной музыке здесь не осталось и следа. Обычно ее называют мессой «Нельсон» — по имени адмирала Нельсона, победителя в морском сражении под Абукиром. Англичане называют ее «The Imperial». Сам Гайдн на первой странице рукописи написал только одно слово: *Missa*. В своем каталоге он называет ее «*Missa angustiis*»², мессой, написанной в страхе и под гнетом. И это объяснение оправдано. В музыке на этот текст содержится чувство пламенной мольбы *Kyrie* с ее мощным началом, нисходящими скачками октав, своими диссонирующими зовами, сразу же порождает чувство смятения. За этим следует совсем необычное для Гайдна умоляющее, боязливое «*Laudamus te*»³ в *Gloria*. Ничего нет от беззаботного ликования, ибо и последующие эпизоды больше выражают силу, чем радость. Не раз применявшаяся

¹ «Месса под гнетом» (лат.).

² *Angustia* (лат.) — теснота, узость, гнет.

³ *Laudamus te* (лат.) — «Хвала тебе» (часть мессы).

Гайдном последняя молитва в хоре «Qui tollis» носит характер мольбы. «Suscipe»¹ соло сопрано как бы реет над этим, словно крылья ангела. Канон в первой части Credo этой мессы также звучит со своеобразной силой. Должно быть, Гайдн переживал в то время что-то необычное, так серьезно звучат нисходящие вздохи в «Crucifixus»:



Однако самое значительное содержится в Benedictus. Написан этот номер в тональности *d-moll*, и в мелодике есть что-то нарочито размеренное; в дальнейшем развитии это несколько смягчается. После генеральной паузы мощно вступает аккорд в В-dur. Словно пробудившись, голоса отвечают в октаву, поднимаются, взмывают вверх, в сопровождении триолей труб и литавр, до почти невыносимой высоты. «Это поступь победителя» — однако у этих слов иносказательный смысл, они относятся к властелину жизни и смерти, к тому, кто приводит в страх и освобождает от него. Очевидно, Гайдну представлялся здесь Агнец из Апокалипсиса, «царь царей» на белом коне, облеченный в белые одежды.

В мессе этой Гайдн заговорил с нами непривычным языком. Или, может быть, следует обратить более серьезное внимание на подобные эпизоды в других, светлых произведениях Гайдна. Правда, инструментальная музыка «скрывает» свой текст. Здесь же Гайдн раскрывает свои глубочайшие помыслы, помогая слушателю текстом. Ничего не остается от «веселого папаши Гайдна». После величавого Benedictus

¹ Suscipe (лат.) — принимаю.

примирительно звучит богатое мелодией *Agnus Dei*, за которым следует мощное, взволнованное *Dona*.

Законченность формы, совершенство контрапункта и изысканная инструментовка (в виде исключения Гайдн в этой мессе использует три трубы) — это лишь внешние признаки мастерства, подчиненного полностью содержанию.

Квартеты Эрдеди

В струнных квартетах Гайдн также достиг высшего мастерства. После 1781 года все написанные Гайдном струнные квартеты — не что иное, как цепь непрерывного восхождения при внутреннем величии и совершенстве. Струнные квартеты ор. 76, посвященные графу Йозефу Эрдеди, обнаруживают тот же уровень мастерства, но дают и новые взлеты. Порою Гайдн прибегает и к старым приемам: в менуэтах — скрипки вновь идут в октаву, за что на него нападали еще в дни его молодости. Вновь появляется и менуэт без трио, но с контрастной серединой (№ 6). Характерны и унисоны струнных, например, в финале № 1. Внезапно проносится образ «дикой охоты» — это уже шубертовская романтика, а ритмический рисунок столь богат, что стилю старого Гайдна приходится приписать куда большее разнообразие, чем, быть может, следовало ожидать. Синкопы в первой части № 2, близость цыганским ритмам в первой части № 3 и в последней № 2 — лишь отдельные примеры из столь многих, что их немислимо перечислить. Порой финальные части носят и печальный характер (№ 2, № 3). Но есть и части, которые пульсируют как сама жизнь своими напористыми ритмами, например в № 2 и № 5.

Модуляционная свобода, о которой уже говорилось в связи с ор. 71 и 74, содержится и в ор. 76. Наряду со многими эпизодами внутри самих частей это проявляется ясней всего в № 5. После темы *Allegretto* первой части:



е ее спокойной безмятежностью (родственна арии из «Сотворения» — «Возделывайте нивы»), следует сдержанное *Largo*.

«*Cantabile e mesto*» начинается так:



Траурный образ в «светлой» тональности *Fis-dur*. Просветленная мудрость, которой чужд страх смерти. «Я не умру, я сольюсь со светом». Далекие тональные связи отличают модуляционные планы первой и второй частей — например, № 6: *Es-dur* и *h-moll*. Гайдн назвал эту часть фантазией. Спокойно и широко льется мелодия, модулируя свободно и непринужденно.

Следующая часть — менуэт, который полностью изменяет настроение. Голосоведение стало еще непринужденнее, каждый из четырех инструментов совершенно самостоятельно следует своим путем. С такой же свободой строится форма: уже не только следуя законам ремесла, но согласно мудрости, опыту долгой жизни художника, неожиданно сворачивая с привычных дорог в область непривычного и необычного.

Из остальных сочинений этого периода следует назвать два струнных квартета ор. 77, посвященных князю Лобковицу (написаны в 1799 году); также большой Те Деум 1800 года, «Песнь в кругу друзей» и арию для сопрано.

Месса 1799 года

Где-то рядом с квартетами Эрдеди была создана, предположительно летом 1799 года, месса B-dur, известная под названием «Месса Терезия». До сих пор предполагалось, что она была написана по заказу Марии Терезии или вообще для нее — супруги императора Франца I. Очевидно, это не так. Прежде всего потому, что Гайдн должен был по уговору каждый год сочинять мессу к тезоименитству княгини Герменегильд. Это подтверждается и письмами. Стоит ли ее называть, как это предлагает Карл Мария Бранд, «Месса Герменегильд» — предстоит еще решить. Княгиня, большая благотельница стареющего Гайдна, вполне заслужила подобную честь.

Если вообще сопоставлять последние мессы, то месса 1799 года, пожалуй, потому самая прекрасная, что она сочетает возвышенное и радостное в самом совершенном виде. Уже Куге с начальным песнопением, как бы поднимающимся из глубин человеческого сердца:



свидетельствует о спокойном, благоговейном чувстве, разлитом во всем произведении от первого до последнего такта. Но этот серьезный основной тон выдер-

жан и в блистающих радостью эпизодах (начало Gloria, Quoniam, Credo, Sanctus, Dona nobis).

Стиль Гайдна в те годы отмечался глубиной и сосредоточенностью, как, например, в несравненно прекрасной благодарственной мелодии Gratias из Gloria.



Величаво и строго обрушивается следующая часть — Agnus Dei¹, символизируя тяжесть бремени, которое несет Агнец. Музыка Гайдна как бы проникает в тайну тайн текста мессы. Она скромно довольствуется небольшим оркестром — кроме струнных только еще два кларнета, две трубы и литавры, — тем самым доказывая, что она писалась для Эйзенштадта, где в распоряжении Гайдна был только небольшой оркестр.

Концерты, издательские дела

Если 1798 год принес с собой первое исполнение «Сотворения мира» и другие концерты, то следующие годы были еще более богаты событиями. 2 и 4 марта 1799 года у князя Шварценберга состоялось исполнение «Сотворения мира», 8 марта — концерт у Лоб-

¹ Agnus Dei (лат.) — «Агнец божий» (название части мессы).

ковица, 17 и 18 марта — два исполнения «Семи слов», а 19 марта — в день именин Гайдна — впервые была публично исполнена оратория «Сотворение мира» в «императорском и королевском придворном театре, что рядом со дворцом».

Шумными аплодисментами были награждены композитор и исполнители. Слушать ораторию пришло так много людей, что вначале возникла давка: едва не задавили маленького ребенка, многим разорвали одежду — столь велик был энтузиазм публики.

Партию сопрано, как и во всех публичных концертах, пела 17-летняя Тереза Зааль. У нее был не очень сильный, но чистый и выразительный голос. Лейпцигская «Альгемейне Музикалише Цейтунг» писала о Зааль в 1805 году, когда певица покидала сцену: «Навряд ли кто-нибудь сумеет исполнить партию Евы в «Сотворении мира» Гайдна с такой сердечностью, нежностью и святой естественностью».

Знатные меценаты и на сей раз взяли на себя расходы по постановке, и на долю Гайдна приходилось чистой прибылью 4088 гульденов и 30 крейцеров.

Одновременно усиливались и укреплялись связи Гайдна с издательствами. С 1799 года с Гайдном установило контакт солидное лейпцигское издательство Брейткопф и Гертель. Роль посредника сыграл Георг Август Гризингер, служивший в то время воспитателем у посла саксонского курфюрста графа Шенфельда и сам позднее ставший советником посольства. Он с готовностью взялся за порученное ему дело и, как доказывают его переписка и достигнутые результаты, — с большим рвением.

Участие в делах Гайдна заставило его в 1810 году издать воспоминания о пережитом. У Брейткопфа и Гертеля вышла небольшая книжка «Биографические заметки об Йозефе Гайдне» — первая напечатанная биография композитора.

Но Вена тоже не отставала. Художник-пейзажист Альберт Христоф Дис в том же году опубликовал в книготорговом предприятии Камезина книгу «Биографические сведения об Йозефе Гайдне, записанные и изданные с его слов». Несколько более приукрашивая действительность, чем Гризингер, Дис достигает большей живости в изложении, хотя порой энтузиазм и уводит его чересчур далеко. Эти два издания являются основополагающими для любого жизнеописания Гайдна, ибо в них записано непосредственно пережитое.

Брейткопф и Гертель обращались к Гайдну с просьбой об участии во вновь созданной «Альгемейне Музикалише Цейтунг» и высказали пожелание издать полное собрание его фортепианных сочинений. Но это предложение было не единственным. В апреле парижский издатель Плейель сообщил о предполагаемом *Oeuvres complètes*¹. С подобным же намерением выступил лейпцигский торговец музыкальными товарами Л. Ф. Леман. Но лишь издательство Брейткопф реализовало свой план и довело его до конца. Гайдн дал согласие на предложение лейпцигского издательства и подписал, хотя и с некоторыми колебаниями, составленный Гертелем предварительный проспект.

Как сообщил Гризингер в письме к Брейткопфу, обещание, содержащееся в последнем абзаце, «вызвало многие сомнения», которые удалось в конце концов преодолеть повторными заверениями о том, что «обещание лишь условно». В первые месяцы 1800 года начало выходить первое издание собрания сочинений Йозефа Гайдна. За семь лет вышло 12 томов, ясно и четко напечатанных. Каждый выпуск украшала красиво выгравированная виньетка. В первом томе был

¹ *Oeuvres complètes* (франц.) — собрание сочинений.

помещен портрет Гайдна, выгравированный Ц. Пфейфером, который использовал рисунок с натуры, сделанный Ф. Г. Кинингером.

Печатание партитуры «Сотворение мира» тоже не обошлось без значительных хлопот. Гайдн издал ее сам, поручив распространение Артариа. В соответствии с тогдашними обычаями, помимо подготовленного к изданию Сигизмундом Нейкоммом клавира, вышла также обработка для квинтета самых красивых отрывков, которую сделал Антон Враницкий. В небольшой тетради Гайдн записывал имена всех, кто заказывал экземпляр партитуры «Сотворение мира». Адреса, значащиеся в этой тетради, позволяют сделать заключение, что эта публикация существенно способствовала распространению славы Гайдна по всей Европе. Вряд ли можно назвать другое произведение, которое около 1800 г. совершило бы такое победное шествие по странам Европы. Письма отдельным подписчикам: соборному капельмейстеру в Линце Ксаверию Глеглю, пастору Корнелиусу Кноблиху в силезский монастырь Грюссау и, прежде всего, письмо доктора Бернса Гайдну относительно распространения подписки в Англии (от 19 августа 1799 года) дают нам яркое представление о деталях тогдашней музыкальной жизни, кажущихся теперь уже маловероятными.

Пока происходили все эти события, Гайдн писал новую ораторию.

«Времена года»

Гризингер кратко сообщает о поводе к созданию этого нового крупного произведения.

«Необычайный успех, который повсюду имела оратория «Сотворение», побудил барона ван Свитена

взяться за обработку поэмы «Времена года» Томсона с тем, чтобы Гайдн положил ее на музыку».

Таким образом, непосредственный повод для написания второй оратории также исходил от ван Свитена. Гризингер продолжает:

«Барон Свитен — в ту пору ему было около 70 лет — интересовался искусствами и науками, и суждения его имели немалый вес в кругу великих мира сего, в котором он вращался. Правила, в соответствии с которыми оценивались произведения, требовавшие наличия вкуса, не были ему чужды. Но когда он сам начинал писать, то совершал все те ошибки, за которые с других спросил бы. Лучшим в его стихах следовало бы назвать не то, что он высказывал, а то, что он при этом подразумевал, и удивительно было не обнаружить в них ничего из того прекрасного, чем они должны были бы отличаться».

Гайдн почувствовал это, когда писал музыку к «Временам года». Он горько сетовал на многие места. Часть «Хвала трудолюбию» вообще не давалась ему. Он заметил по этому поводу, что «всю жизнь был человеком трудолюбивым, но никогда ему не приходилось записывать это в нотах». Неоднократно возникали нежелательные споры с ван Свитеном, когда Гайдн должен был живописать звуками то, что привлекал барон в качестве музыкальной иллюстрации к своему тексту, Гайдн же находил это нелепым. Одно из колких замечаний композитора на полях текста (относительно кваканья лягушек в терците хора «мрачные тучи расступились») стало известно общественности и явилось причиной недолгой ссоры между ван Свитеном и Гайдном. Но в конце концов оратория все же была написана и в марте или апреле 1801 года¹ закончена.

¹ В апреле 1801 г. Ред.

По общему впечатлению «Времена года» не столько оратория с единым действием, сколько чередование отдельных сцен. В них — описание времен года, трудовая жизнь крестьян, начиная с весны вплоть до зимы. В соответствии с этим и текст носит чисто описательный характер, только в последней части он возвышается над земными делами, поднимаясь в сферу возвышенного. Наступление зимнего сна природы напоминает о бренности жизни человека: все, что было до сих пор, проходит, «остается одна добродетель».

Три солиста: Симон (бас), Ганна, его дочь (сопрано), и Лукас, молодой крестьянин (тенор), являются участниками отдельных событий. Хор изображает то крестьян, то охотников, вообще, всякий раз тех, кого мы себе можем представить в отдельных сценах.

Речитативы, арии, хоры, дуэты сменяют друг друга. Есть хоры, целиком выдержанные в возвышенном духе, например: «Вечный, всемогущий», или № 6 «Будь милостив теперь», и посвященные разным событиям: хор охотников (№ 29), хор при сборе винограда (№ 31) или же эффектный по звукописи хор во время грозы (№ 10). Перед духовным взором слушателя разыгрываются изумительные сцены, когда, например, идет охота на зайца (ария № 27), когда сеятель шагает по пашне, насвистывая песенку (ария № 4 с *Andante* из «Симфонии с ударом литавр»), или же следующая за хором прях (№ 38) песня Ганны с хором «Девушка, что так дорожила своей честью» (№ 40). Но во «Временах года» есть эпизоды просто очень благозвучные и вовсе не обязательно описательные, их и ценишь просто за их чисто музыкальную красоту: весенний хор «Приди, прекрасная весна» (№ 2), гимн «Будь милостив» (№ 6) или же ария Ганны «Какая сладость» (№ 17).

Не умаляя достоинств оратории «Сотворение мира», следует признать, что во «Временах года» описание событий сюжета удалось чрезвычайно. При этом Гайдн, не преступая границ благозвучия, с поистине картинной напряженностью разворачивает содержание текста. Прежде всего выделяются отдельные речитативы в сопровождении оркестра, приемники старого *Recitativo accompagnato*, например, первый в картине лета (№ 10), озаглавленный «Вступление представляет собой расцвет», в нем очаровательный петушиный крик, интонируемый гобоем, и несколько ниже (№ 16) речитатив Ганны «Приветствую тебя, прохладная роща». Переход к мрачной зиме представлен речитативом Симона: «Вот и удался бледный год» (№ 33), который вместе с предшествующим оркестровым вступлением живописует картину скованного холодом туманного дня. Ария Симона: «Взгляни, ослепленный человек!» (№ 42) — завершает описательные сцены, являя собой переход в сферу чувства.

Гайдн признавался: «„Времена года“ доконали меня. Не надо было мне это писать! Целыми днями я мучился над одним каким-нибудь местом».

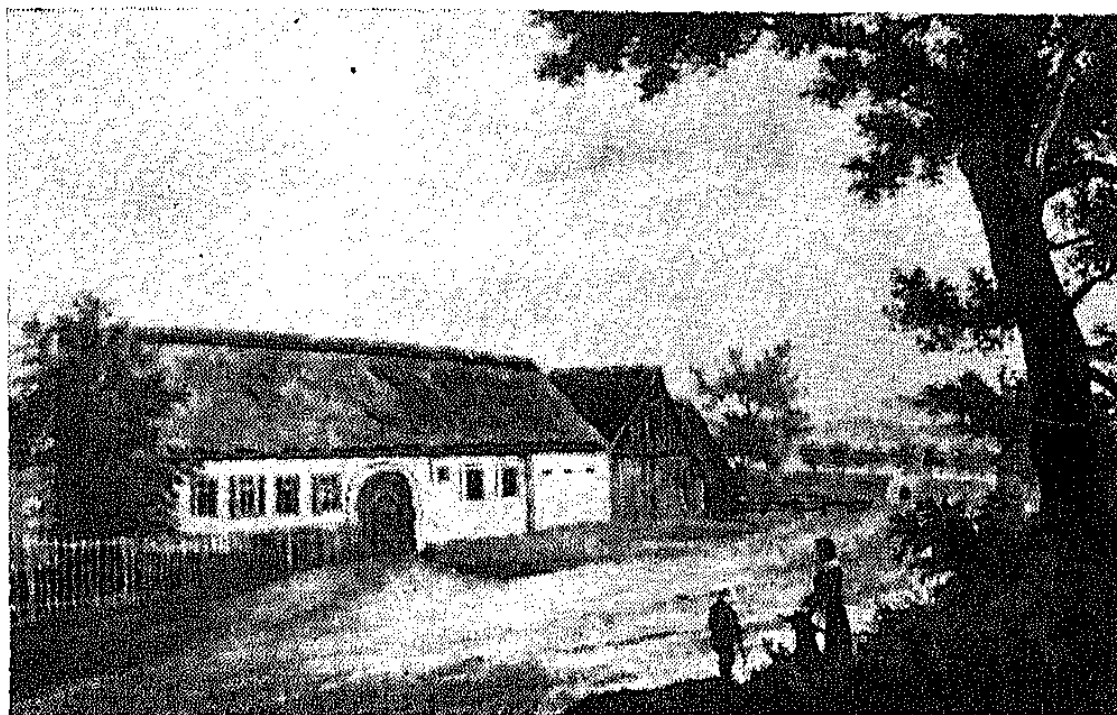
Но нигде вы не найдете в оратории ни одного эпизода, который звучал бы «вымученно». Все так свежо, непосредственно, богато естественными, плавно льющимися мелодиями, сопровождается блестящей разработкой! Можно только дивиться всему этому богатству!

Само собой разумеется, что оркестр здесь так же, как в «Сотворении мира», является идеальной многокрасочной живописью в звуках.

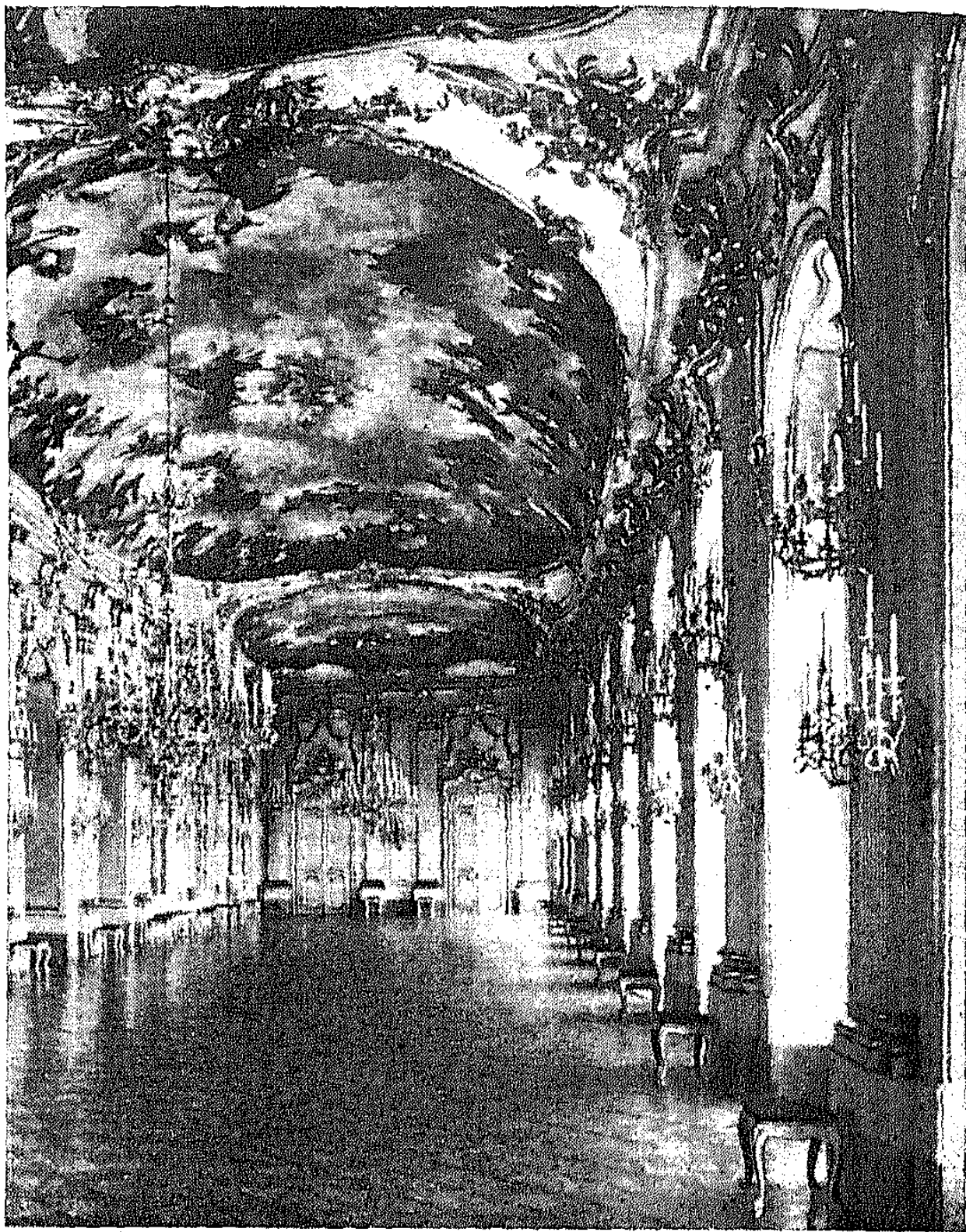
Значение «Времен года» правильно определил Альфред Шнерих. Он назвал ораторию не только «первым монументальным музыкальным произведением, воплотившим немецкие нравы и обычаи», но и



Замок Рорау (вид с востока)
 В этом замке, принадлежавшем графам Гаррах, начиная
 с 1755 года исполнялась камерная музыка Гайдна



Дом в Рорау, где родился Гайдн



Большая галерея шёнбруннского дворца



Йозеф Гайдн
Портрет, выполненный в 1781 году художником
И. Е. Мансфельдом по заказу издательства Артариа



Старый дом св. Михаэля
на площади Угольного рынка в Вене



Князь Миклош I Эстергази (1764—1833)



Йозеф Гайдн
Гравюра В. Даниеля по рисунку (карандашом) Г. Дансе, 1794 г.



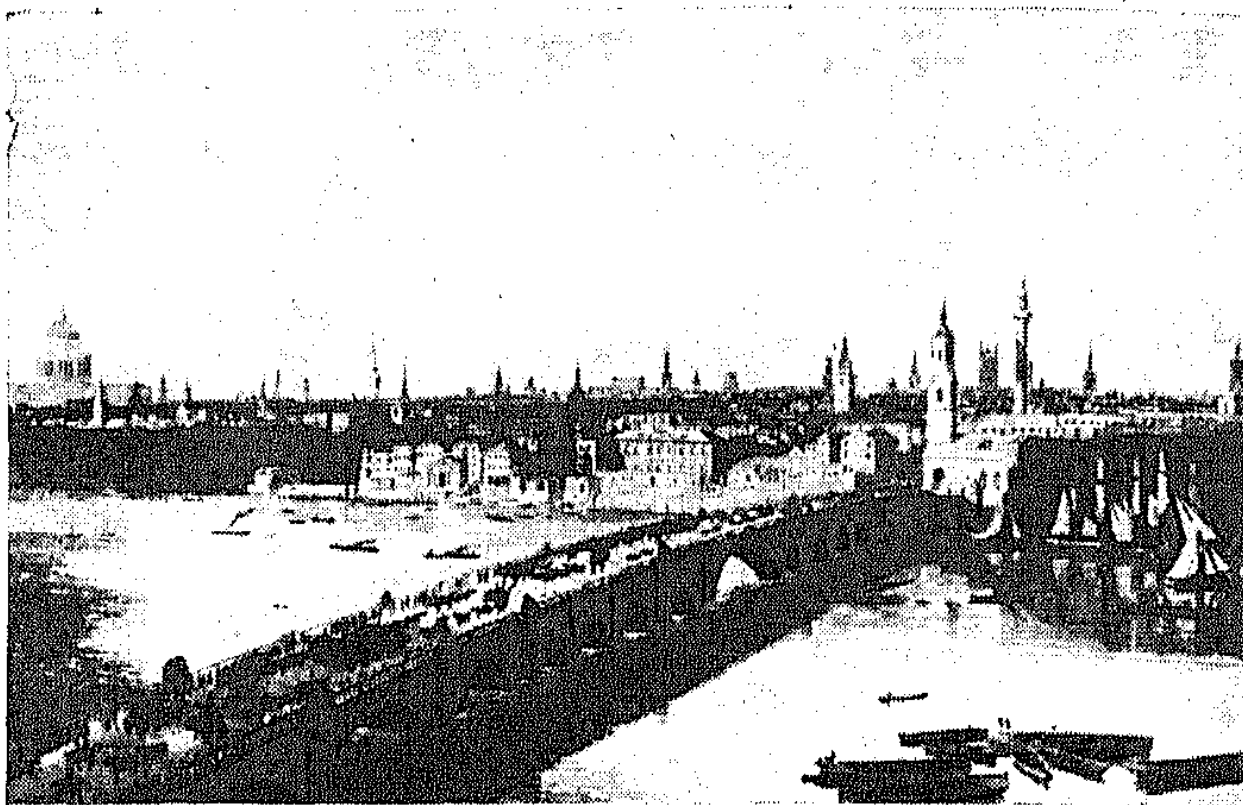
Княгиня Мария Герменегильд Эстергази (1768—1845)



Собор в Эйзенштадте (место погребения Гайдна)



Оперный спектакль во дворце князей Эстергази



Вид Лондона
(современная живопись)

*Geachte Jan van der Kruit van den Hof van Justitie
Fortepiano n^o 200 ff Jos. Haydn
n^o 78 f. f. f.*

Один из последних автографов Гайдна

подчеркнул, что музыка эта — подлинно австрийская. Частично это вызвано особенностями текста ван Свигтена. Но простые целомудренные мелодии Гайдна, с их жизнерадостностью и с их серьезностью, возвысили текст до той стихии, которая присуща всякому австрийцу: до музыки.

Как и «Сотворение мира», «Времена года» были исполнены впервые во дворце Шварценберг, у Мучного рынка. 24 апреля 1801 года стало днем нового триумфа Гайдна. Произведение было принято «со всеобщим энтузиазмом», от части к части аплодисменты нарастали. Расходы, связанные с постановкой, вновь взяли на себя знатные меценаты, и Гайдну достался весь доход в 3209 гульденов. Кроме того, он получил заранее определенный гонорар в 600 дукатов. 29 апреля и 1 мая исполнение оратории было повторено, а так как успех был вновь необычайный, то уже 29 мая состоялось первое публичное исполнение в «Редутензал». Вскоре отдельные мелодии были подхвачены в народе. Простота и скромность музыки Гайдна повсюду находили благодатную почву.

Обе оратории принесли Гайдну не только славу и доход, они исчерпали его силы. После создания «Времен года» и связанного с этим напряжения во время репетиций и концертов Гайдн заболел. Гризингер пишет: «Вскоре после завершения работы у него началась мозговая лихорадка, он говорил о ней как о величайшем мучении: воображение лихорадочно работало, все время занятое нотами и музыкой». Подобное состояние породило мысли о том, что он уже ничего более не сумеет создать, и Гайдн составил свое первое завещание. Это произошло 5 мая 1801 года. Тогда впервые Гайдн решился привести в порядок свои земные дела. Необходимо было о многом распорядиться, отблагодарить людей, которым он чувствовал себя обязанным. Только 6 декабря он

закончил составление обширного документа. Таким образом, «Времена года» знаменуют собой определенный рубеж. Создав их, Гайдн «состарился». И все же дух его сохранил еще творческую силу, и композитор создал еще несколько значительных произведений. Только в последние свои годы он умолк.

Жизнь Гайдна протекала все так же просто. Помимо основной своей деятельности, сочинения музыки, необходимо было заниматься всевозможными делами. Передают, что в 1799 году к композитору явилась молодая Анна Мильдер, впоследствии знаменитая певица, чтобы брать у него уроки. Но Гайдн отослал ее к своему ученику Нейкомму. «Времена года» поглощали все его время и силы.

Весной к Гайдну прибыли приятные гости из Лондона: Доменико Драгонецци — лучший исполнитель на контрабасе и Иоганн Баттист Крамер — сын Вильяма Крамера, дирижера Лондонских Профессиональных концертов.

Лето этого года Гайдн проводил попеременно то в Эйзенштадте, то в Вене, и во время тезоименитства князя удостоился особой чести: за столом князь поднял бокал за здоровье композитора. Такого еще никто никогда не видел в те времена. Должно быть в аристократических кругах это и не было принято. Но авторитет композитора сделался столь велик, что и князь, по собственному желанию или по чьему-либо сверху, не мог не провозгласить здравицы в честь автора новой именинной мессы. Времена изменились. За одним столом с властелином владетельным сидел властелин царства музыки, и если он внешне и являл собой олицетворение скромности, тем не менее власть его распространялась куда выше и дальше владений князя Эстергази.

Гайдн создал в это время и новые песни, и сам аккомпанировал при их исполнении на концертах в

Эйзенштадтском дворце. В течение довольно длительного времени он был занят сочинением 42 канонов, а над особенно дорогим ему сборником трех- и четырехголосных песен с сопровождением фортепиано работал лишь от случая к случаю уже с 1796 года.

1800 год тоже прошел тихо. Издатель Джордж Томсон попросил Гайдна сделать обработки шотландских песен. Как и Брейткопф и Гертель, он тоже обратился к композитору через посредника, и Гайдн дал положительный ответ. Мы видим, как Гайдну без конца досаждали, не позволяя ему отдаться его главному делу. 8 марта он по приглашению наместника Венгрии эрцгерцога Йозефа дирижирует исполнением «Сотворения мира» в Будапеште.

20 марта в Бадене, под Веной, умирает жена Гайдна. Прекрасные часы сменяются печальными, а в промежутках возникают неурядицы с ван Свитеном из-за текста к «Временам года». Необходимо вести переговоры с Брейткопфом. Так как Артария не проявлял особого интереса, лейпцигскому издательству нетрудно было выиграть дело. Более того, издатели уже подумывали о том, чтобы заполучить ораторию «Времена года», над которой Гайдн как раз работал. Они всячески стремились поддерживать у Гайдна хорошее настроение. Один подарок следовал за другим. Сначала это было кольцо с бриллиантом, за ним и другие приятные композитору подношения. Гайдн был чувствителен ко вниманию и привез из Англии, например, не один сувенир. Так что Брейткопф и Гертель хорошо знали, как им добиться своего. Гайдн умел соблюдать свою выгоду и не очень-то был сговорчив.

Весной, некоторое время спустя после похорон жены, Гайдн заболел. Не успел он выздороветь, как объявилась новая напасть: Луиджиа Польцелли, уз-

нав о смерти Анны Гайдн, немедленно потребовала от композитора денег. Дабы защититься от нее, Гайдн тогда составил соответствующий документ (см. стр. 255).

Более приятные события произошли летом этого года. Игнац Плейель, ученик композитора, предложил учителю поехать в Париж. Столица Франции желала познакомиться с ним лично. Музыку Гайдна Париж знал уже давно, там строили планы исполнения «Сотворения мира». Но Гайдн уже не был «моложавым шестидесятилетним человеком», как в 1790 году, — и он отказался от поездки во Францию.

Лето композитор, как обычно, провел в Эйзенштадте. Там же он принял гостя из Гёттингена — музыкального директора университета Иоганна Николауса Форкеля. Гость привез Гайдну стихотворение Христофа Мартина Виланда, восхваляющее ораторию «Сотворение мира».

В сентябре Эйзенштадтский дворец почтили своим присутствием именитые гости. Вместе с супругом туда прибыла леди Эмма Гамильтон, а с ними и адмирал Нельсон. Леди Эмма была знаменита своей необычайной биографией, а в лице адмирала Нельсона общественность Англии видела спасителя Европы. Сообщают, что во время пребывания этих гостей в Эйзенштадте была исполнена и месса «Нельсон». После исполнения адмирал испросил для себя на память перо Гайдна, сам же преподнес композитору свои золотые часы.

Должно быть под влиянием Гайдна в конце этого года князь Миклош принял решение снова увеличить свою капеллу. Быть может, композитор посетовал, что свою новую пьесу в B-dur он вынужден был написать для такого маленького состава потому, что в Эйзенштадте не было музыкантов, игравших на деревянных духовых инструментах.

Следующее крупное произведение духовной музыки, месса «Сотворение мира», написанная после 1801 года, снова предназначена для полного состава.

Когда императорский двор прибыл в Эйзенштадт, очевидно, с целью инспекции ополчения, усиленная новыми музыкантами капелла выступила там с концертами из произведений Гайдна.

Почести

На долю Гайдна выпало редкое счастье — быть свидетелем собственной славы.

Крупные зарубежные ассоциации избрали его своим почетным членом. Уже в 1797 году венская Ассоциация композиторов избрала его своим ассесором (см. стр. 253). В 1798 году Гайдн, одновременно со своим другом Иоганном Георгом Альбрехтсбергером, стал членом шведской королевской музыкальной академии. В 1801 году братья Эрар из Парижа подарили ему один из своих новейших роялей, а полмесяца спустя, 4 мая 1801 года, Амстердамское общество заслуженных музыкантов («Felix meritis») избрало его «почетным иностранным членом». В августе того же года ему из Парижа прислали отлитую Гатó медаль в честь исполнения оратории «Сотворение мира» — 24 декабря 1800 года, в Париже. На лицевой стороне художник изобразил портрет Гайдна, а на обратной — звездную корону и над ней лиру, а также дату и надпись, в честь какого события отлита медаль. Присланный вместе с медалью адрес, выраженный в духе исключительной признательности, подписан 140 участниками парижского исполнения оратории. В благодарственном письме Гайдн пишет:

«Я часто сомневался, переживет ли меня мое имя, и вот доброта ваша исполнила меня веры, и памятка,

которой вы меня удивляли, быть может даст мне право говорить, что весь я не умру».

Как само исполнение, так и связанные с ним почести имели тем больший вес, что отношения между Францией и Австрией в результате наполеоновских войн и несмотря на заключаемый время от времени мир, нельзя было назвать наилучшими. В те времена искусству не приходилось расплачиваться за то, что кормчие государств ссорились. Тогда еще доставало понимания и широты взглядов, чтобы объективно судить произведения искусств.

Лично Гайдна связывал с Францией прежде всего его ученик Плейель. Последний создал себе имя как музыкальный издатель и конструктор фортепиано; он перешел во французское подданство и одарял приверженцев своего искусства многочисленными сочинениями, которые писал чрезвычайно быстро и в изящном стиле. Он предпринял и издание произведений Гайдна, так, например, он выпустил в свет одно из первых карманных изданий струнных квартетов, в немалой степени способствуя таким образом распространению гайдновских композиций во Франции. Однако авторитет Гайдна особенно возрос благодаря избранию его иностранным членом Institut National des Sciences et Arts¹. В первый день рождества 1801 года (5 нивоза X года Республики) он был принят в члены Академии по разделу изящных искусств (Classe des Beaux-Arts). И в связи с этим событием была отлита медаль Дюмаре, которую композитор получил, правда, только 20 июля 1804 года.

Но ни почести, ни труды на этом не прекратились. Следующим крупным произведением Гайдна оказалась снова месса.

¹ Национальная академия науки и искусства (франц.).

Месса «Сотворение мира»

На сей раз Гайдн начал запись своей композиции очень поздно, как об этом свидетельствует пометка на рукописи: 28 июля 1801 года. Ему приходилось торопиться, чтобы закончить ее к тезоименитству княгини. Название свое месса получила по «Qui tollis» в Gloria, которое Гайдн написал на мотив мелодии «Росистое утро» (Дуэт № 32 в «Сотворении мира»). Так как сразу же после этого, вопреки всем традициям формы, вступает Miserere с полным хором, следует предположить, что Гайдн рассматривал эти несколько тактов как цитату, ибо в мотив он их не развил. Но вполне возможно, что эта последовательность нотных знаков просто излилась у него сама собой. Переключка с «Сотворением мира» в то время воспринималась как чересчур светская. Нам же следует обратить внимание на то, что и темп, и сила звука по сравнению с тем же местом в оратории совсем иные.

От других эта месса отличается своим спокойным течением. Ей недостает контрастов, какими, например, богата месса «Нельсон», почти полностью отсутствуют сильные драматические акценты. Но зато она уравновешена, склоняется к благозвучию. Взглянем хотя бы на соло тенора в «Et incarnatus»:



к которому Гайдн после долгого перерыва снова пишет соло органа. Трогательно и нежно обрамляют эту мелодию своим сиянием ломаные аккорды с пометкой «Flautino». Да и в следующем за этим Cru-

cifix Гайди не прибегает к тем трагическим интонациям к каким он прибегал ранее в подобных случаях. Даже вторая валторна и литавры во вступлении к Sanctus звучат здесь спокойно, а Benedictus, вследствие общего тона мессы, не так выделяется, как обычно. Над всем произведением как бы разлита приглушенно высказываемая радость райского счастья. Может быть, он поэтому и думал о «Сотворении», ведь и в оратории он описал райскую радость.

Следует ли в связи с вышеизложенным рассматривать эту мессу как менее значительное произведение — это уж дело вкуса. Ведь и в ней нет недостатка в эффектных хоровых частях, fuga Gloria построена с обычным мастерством на хроматической теме, есть и прекрасные соло, например: «Et in Spiritum Sanctum» в Credo (соло альты).

Следующая за этой мессой месса для духовых инструментов Harmoniemesse придает этой выношенной долгим опытом художника идее необычное величие. Так композитор прощается с композицией.

Если взглянуть на мессы Гайдна в их совокупности, то легко проследить определенную линию развития. Начиная от мессы «С ударом литавр», еще подверженной самым различным настроениям, это развитие ведет к единству мессы «Свят, свят» и драматической мощи мессы «Нельсон». В мессе «Терезия» особенно сильно проявляется сердечность, она смягчает мощь, не умаляя ее, и переводит поток музыкальных мыслей в уравновешенную радость мессы «Сотворение». Месса для духовых инструментов — Harmoniemesse — последнее законченное произведение композитора. Таким образом, линия началась с маленькой мессы в *F-dur* и закончилась мессой для духовых. Линия эта как бы спаяла весь путь мастера воедино.

Просветление приносит успокоение. Приближается старость и физические силы уже не представляют воле столь широких возможностей, как прежде. Гайдн заканчивает трех- и четырехголосные песни. Это небольшие сочинения с фортепианным сопровождением, в которых как бы проверяется виртуозное голосоведение, достигнутое в ораториях и мессах, но теперь уже в области камерной музыки. Песни на тексты Геллерта «Из благодарственной песни Господу» и «Вечернее песнопение господу» весьма серьезны по настроению, а песня «Против спеси» морализирует. «Гармония в браке» выдержана в несколько ироническом тоне. «Словоохотливость» восхваляет рейнское вино и хулит воду. «Друзья, вода нас превращает в молчунов, молчунов, молчунов». Здесь в конце помечено: «Это последнее слово «молчунов» следует произносить так тихо, что о нем можно только догадываться по движению губ.»

Начало хора «Старец»: «Ушли все силы мои, я стар и хил» — Гайдн велел выгравировать на своей визитной карточке, как бы в извинение за то, что немощь уже не позволяет ему трудиться как прежде.

И тем не менее были доведены до конца такие произведения, как месса для духовых инструментов (Harmoniemesse) и «Венгерский национальный марш». Кроме того, Гайдн обработал свои ранние вещи, такие как «Isola disabitata», которую он в 1802 году предложил Брейткопфу для издания. К партитуре Stabat Mater 1767 года Нейкомм под руководством самого автора приписал в 1803 году партии духовых инструментов.

После 1803 года Гайдн ничего нового более не создал. Исключая наброски песен, он уже занимался только прошлым.

Однако в том же году Гайдн подумывал еще о создании третьей оратории. Воспев сотворение мира и времена года, он намеревался теперь положить на музыку конец всего земного существования — «Страшный суд». План этот одобрила и императрица. Но ван Свитен подумывал о том, чтобы «обработать для Гайдна один трагический и один комический сюжет, дабы убедить весь мир в том, что гений Гайдна всеобъемлющ». Но подобное намерение свидетельствовало, пожалуй, о чересчур уж большом оптимизме. К тому же композитор вряд ли имел желание связываться с ван Свитином после всех тех неприятностей, с которыми ему пришлось столкнуться, работая над «Временами года»; мы не говорим уже здесь о старческих недугах, досаждавших ему. Ну, а если Гайдн действительно задумывался над этим, то вскоре он был освобожден от подобных забот: 29 марта 1803 года ван Свитен умер. После его смерти подлинники рукописей партитур «Сотворения мира» и «Времен года» бесследно исчезли, а передают, что они хранились у него.

Последняя месса

Среди гостей на празднестве 8 сентября 1802 года в Эйзенштадте находился и князь Людвиг Штархемберг. Это он записал в дневнике, который вел на французском языке, восторженные слова о последней мессе Гайдна: «Великолепная месса с новой чудесной музыкой знаменитого Гайдна, которой он сам дирижировал (он все еще состоит на княжеской службе). Несравненно прекрасно и отменно исполнено».

Это была гайдновская месса для духовых инструментов (*Harmoniemesse*).

Ее можно назвать своего рода *Summa Missarum Josephi Haydn*¹, ибо в ней мы находим мотивы и настроения, напоминающие более ранние мессы. Но что она все же не «сумма воспоминаний», а вполне самостоятельное произведение — за это мы должны благодарить гений Гайдна. Видя приближение конца, композитор как бы еще раз оглядывается на прошедшее и констатирует, что оно было прекрасно. В *Kyrie* всплывают октавные ходы нельсоновской мессы, сольное начало *Gloria* также напоминает эту мессу, да и *Suscipe* заставляет вспомнить ее октавы. *Gratias* начинается с той же мелодической проникновенностью, как и Марианцельская месса, а хроматика в сольном терците из *Benedictus* в конце почти нота в ноту совпадает с фугой из *Credo* мессы «Терезия». В основных линиях тема фуги из *Credo* точно совпадает с фугой из *Gloria* предшествующей мессы «Сотворение» в то время как фугато в *in Gloria Dei Patris* относится уже к типу фуги с удержанным противосложением. Подобную фугу с двойной темой Гайдн использует и в *Gloria* нельсоновской мессы и в Святой мессе.

Фугированные части во всех мессах Гайдна (там, где они имеются) как бы венчают собой конец. *Gloria* и *Credo* заканчивают ими провозглашение хвалы и веры, в *Agnus Dei* фуга завершает просьбой о мире всю мессу. Выдвигавшиеся в связи с этим упреки, будто бы музыка Гайдна вмещивается в литургию, давно уже умолкли. Борьбу эту следует рассматривать как оконченную, она принадлежит прошлому, которое хотя и стяжало себе неоспоримые заслуги в деле очищения духовной музыки, однако не учитывало при этом, что вполне дозволено приносить господу в жертву все прекрасное, на что способен человеческий

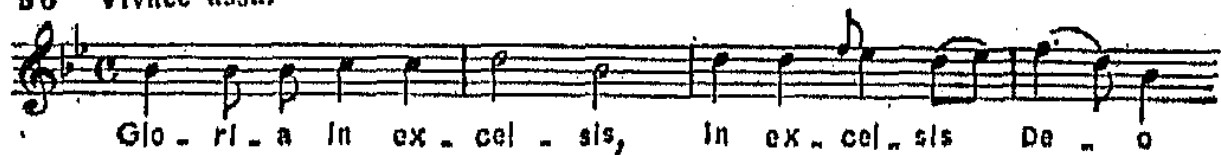
¹ Собрание месс Йозефа Гайдна (итал.).

дух, в том числе и музыку. В художественном духовном произведении fuga не что иное, как венец всех мыслей, которые провозглашались в предшествующих частях — в Gloria, Credo или Agnus. Подобно плафонной живописи в стиле барокко, она как бы вырывается из стен храма, а частыми повторами своих тем напоминает многочисленные фигуры на живописных полотнах, и таким образом возвышает все чувства до разверстых небес. А небеса в балюстрадном венце, окруженные фигурами в развевающихся одеждах, взирают с потолка храма на верующих и словно отражаются в укрощенной художником стихии человеческих голосов, обрамленных шелестом скрипок и голосами труб.

Философской частью фуги является Gloria Dei, и для нее-то Гайдн во всех своих мессах написал чистейшую и возвышенную музыку. В этом он велик, здесь он стоит перед вечностью.

В мессе для духовых инструментов перед нами богатейшая инструментовка — наряду со струнными и органом одна флейта, два гобоя, два кларнета, два фагота, две валторны, две трубы и литавры. Подобная инструментовка соответствует и всей идее. Она полна величия, достоинства, однако драматические акценты уже выступают не только мощно, как в мессе «Нельсон». Об этом свидетельствует уже первый возглас Kyrie. В этой мессе звучат и простые народные мотивы, например в начале Gloria:

56 *Vivace assai*



Ариозо Gratias более изысканно, но тонкое чувство, свойственное Гайдну, спасает его от легковес-

ности. Переплетение двух мотивов превращает фугу Gloria в искусную вязь темы и контрапункта:



Гайдн достиг такой виртуозности в ведении вокальных голосов, которая по своей классической соразмерности остается непревзойденной. Подобное совершенство чувствуется во всех частях мессы.

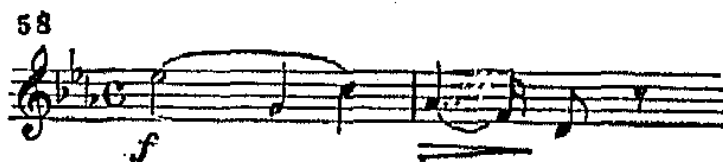
Да и в смысле формы Гайдн разработал такие действенные принципы, которые, хотя и можно еще расширить, но в сущности своей уже нельзя изменить.

В необычайно праздничном Agnus Dei вначале еще раз звучат гармонии «Волшебной флейты», и завершается последняя месса Гайдна исполненным благородством и радости ликующим трезвучием, как Te Deum Антона Брукнера.

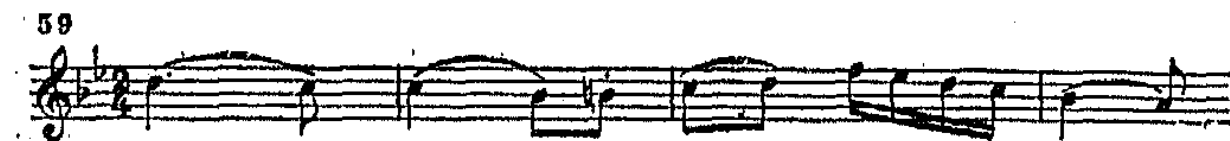
Именно так семидесятилетний гений музыки возвестил своему времени и нам, последующим поколениям, свою непреложную веру в воскресение духа, в вечность и в прекрасное. Именно потому, что он верил в это, он и мог свою уверенность в грядущем обратить в радость, ту самую радость, которая придет лишь в будущем, однако в музыке звучит уже в настоящем. И это можно сказать обо всей духовной музыке Гайдна, и с тем мы прощаемся с его духовными композициями. Месса для духовых инструментов — еще одна высокая точка в творчестве Гайдна. В 1795 году он поставил одну такую точку симфонией, затем — мессой, а пройдет еще год — и такой точкой станет струнный квартет.

Последние струнные квартеты

С 1799 года по 1803 год были написаны последние струнные квартеты. Два из них, ор. 77, Гайдн посвятил князю Лобковицу и последний, неоконченный, ор. 103, — графу Фрису. Как и в мессах, мы обнаруживаем здесь всю сумму характерных черт стиля для данного танца. Но как это часто бывает с произведениями поздних лет, они отличаются особенной одухотворенностью. Это было заметно уже по предшествующим квартетам ор. 70—76, а здесь ощущается еще и поворот к простоте. Вновь возникает чистое двухголосие времен юности (Andante ор. 77 № 2); голосоведение, как таковое, стало свободнее. Серьезному Adagio ор. 77, № 1:



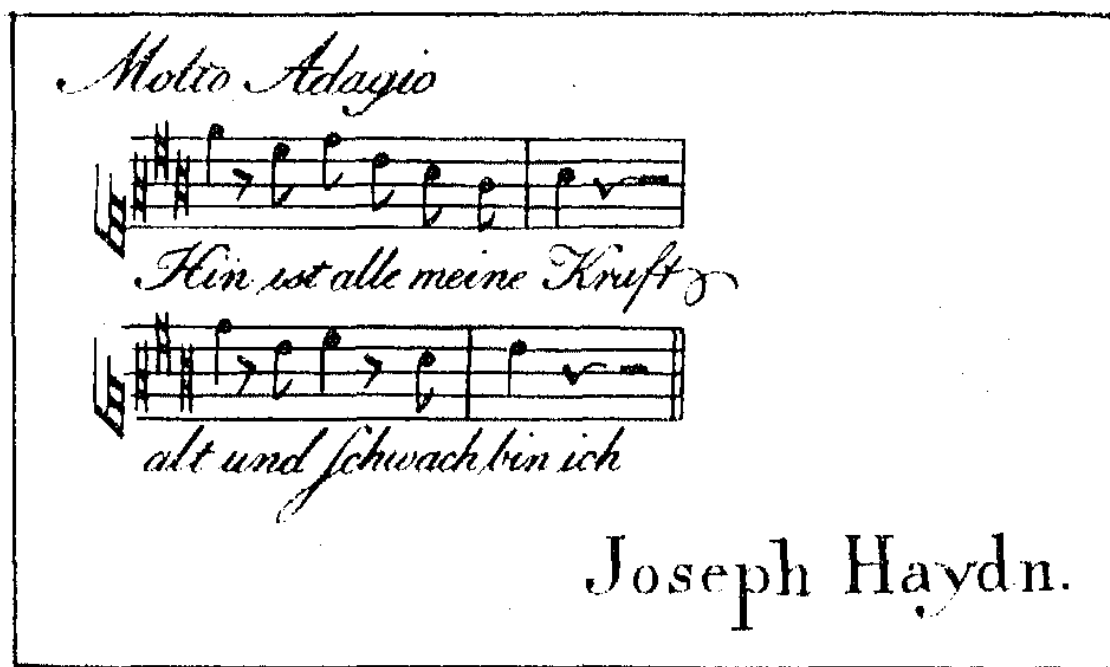
противопоставлено прелестное Andante ор. 103:



В Adagio тема продолжает свое течение виртуозно-мелодическими фиоритурами I скрипки, которые постоянно сопровождаются первоначальным мотивом. Это уже знакомый нам вид струнных квартетов с господствующей I скрипкой, но теперь уже, как и в квартетах после 1781 года, с мотивным «обоснованием». В Andante Гайдн создает трехчастную песенную форму, но так расширяет ее тонально (B-dur, Ges-dur, cis-moll, E-dur, G-dur, B-dur), что по этой одной части уже заметно — композитор заглядывает

в царство романтизма. Таких примеров можно привести несколько, прежде всего из области формы; энгармонизмы в фантазии ор. 76, № 6, были ведь уже признаками выхода за рамки классического.

В 1806 году Гайдн решился издать квартет неоконченным. Как бы в извинение он предпослал титульному листу изображение своей визитной карточки со следующей надписью:



Визитная карточка Гайдна

Между последними сочинениями

Тысячи людей черпали из творений Гайдна радость и вдохновение, они с восторгом внимали известиям о выходе новых композиций, а теперь, когда Гайдн был уже старцем, они следили за каждым его шагом. Композитору было приятно подобное участие, он любил рассказывать о пережитом, всегда бывал вежлив и галантен с женщинами и готов был оказать помощь всюду, где к тому представлялась возможность.

Ведя переговоры с Брейткопфом и Гертелем об издании «Времен года», он, как и прежде, показал себя деловым, соблюдающим свои интересы профессионалом.

«Сотворение мира» и «Времена года» принесли Гайдну много славы, доставили огромное удовлетворение; оратории не раз исполняли с благотворительной целью. 24 и 25 мая 1801 года обе оратории прозвучали при дворе; императрица Мария Терезия пела партию сопрано. В том же году летом оратория «Сотворение мира» была исполнена в церкви Св. Иоанна под Планом в Богемии. Ректору Карлу Оклу, который сам был композитором и страстным почитателем музыки Гайдна, хотелось, чтобы оратория была исполнена в церкви. Но Пражская консистория наложила запрет. Тогда жители Плана быстро построили деревянный зал, чтобы слушать в нем «Сотворение мира». Но так как зал этот оказался непригодным, они, несмотря на запрет, все же решили использовать церковь, а пастора на некоторое время удалили, чтобы спасти его от гнева начальства. Окл, которому все это было не очень приятно — он побаивался начальства, — обратился к Гайдну за помощью. В письме от 24 июля 1801 года композитор заверил его в своем заступничестве перед «императорским и королевским величеством».

В письме содержатся еще и следующие примечательные строки:

«Издавна «Сотворение мира» рассматривается как самая возвышенная, как внушающая наибольший трепет картина. Описание этого великого творения в соответствующей музыке не могло иметь иной цели, как вызвать эти святыя чувства и настроить людей на восприятие доброты и всемогущества Творца. Разве подобное возбуждение столь священных чувств может быть осквернением храма?».

Через год, в связи с исполнением оратории «Сотворение мира» в Бергене (на острове Рюгген), откуда композитора горячо благодарили за это произведение, Гайдн признается в своем письме от 22 сентября 1802 года, как ему приходилось бороться с самим собой. Он пишет: «Часто, когда я боролся со всевозможными препятствиями, которые возникали на пути моего труда, когда силы духа и тела покидали меня и мне бывало трудно не сойти со стези, на кою я ступил, тогда сокровенное чувство нашептывало мне: «На земле так мало веселых и довольных людей, повсюду их подстерегают заботы и горе, быть может твой труд станет источником, из коего озабоченный и обремененный делами человек почерпнет на несколько мгновений покой и отдых! И то было могучим побуждением для движения вперед, да и причина того, что я и поныне с душевной радостью оглядываюсь на труд свой, в который я столь долгие годы непрерывного напряжения и усилий вкладывал все свое искусство».

Летом 1801 года Гайдна ожидало другое радостное событие: из Зальцбурга к нему в Вену приехал брат Михаэль. Это было уже во второй раз. Осенью 1789 года Михаэль тоже приезжал к брату Йозефу. В декабре 1800 года Михаэля ограбили французские солдаты, и он оказался в тяжелом положении. Но брат и императорская чета поддержали его — их величества заказали Михаэлю Гайдну две мессы. Предполагалось также, что Михаэль Гайдн займет место вице-капельмейстера у князя Эстергази, однако этим планам не было суждено осуществиться. Во всяком случае Йозеф Гайдн привез брата Михаэля в Эйзенштадт и именно тогда все три брата — Иоганн был еще жив — встретились в первый и последний раз.

Зимой Гайдн снова заболел, до самого февраля его мучили разнообразные недуги. Здоровье его ока-

залось подорванным. Сальери собирался поставить «*Vera costanza*», Коцебу хотел получить от Гайдна хор для «Гусситов под Наумбургом». Но композитор всем отвечал отказом. Он был занят обработкой своего «*Isola disabitata*». К тому же его одолевали всевозможные издательские заботы: Брейткопф и Гертель, например, объявили об издании его месс. А летом надо было выполнять обязательства и руководить княжеской капеллой, которая к тому времени в лице Иоганна Фукса обрела нового вице-капельмейстера.

Работая над мессой для духовых инструментов, Гайдн «весьма упорно трудился». Одновременно он обрабатывал 50 шотландских песен для издателя по имени Уайт из Эдинбурга. За них он потребовал несколько необычно высокий гонорар — 1000 гульденов и получил его.

Его возмужавшую любовь к деньгам и подаркам следует объяснить старостью. Быть может, он порой вспоминал о лишениях, выпавших на его долю в молодости и радовался заработку, несмотря на то, что положение при княжеском дворе и полученное в Англии состояние полностью освободили его от материальных забот.

Но Гайдн думал при этом не только о себе. Он охотно разрешал исполнять свои произведения в благотворительных целях. И покуда у него были силы, он часто сам же и дирижировал. Поэтому городу Вене пришлось отметить заслуги Гайдна — его наградили большой золотой гражданской медалью, так называемой медалью Сальватора. В сопроводительном адресе, выдержанном в чрезвычайно почтительном тоне, подчеркивались заслуги Гайдна перед Общедоступной больницей Св. Марка в пригороде Вены. Адрес был подписан Йозефом Георгом Херлем, бургомистром, Стефаном Эдлером, бароном фон Вольленбен, старшим казначеем, и Иоганном Баттистом Фран-

цем, председателем хозяйственной комиссии Общедоступной больницы. Все это произошло 10 мая 1803 года. А 26 декабря Гайдн вновь дирижировал исполнением оратории «Семь слов» в пользу Общедоступной больницы св. Марка. Композитор, которому был уже 71 год, дирижировал в последний раз. Состояние его здоровья ухудшилось, так что после 1803 года он уже не мог позволить себе подобного напряжения.

Вообще-то этот год не был богат событиями. Просьбу Юстина Х. Кнехта об участии в издании в Бреславле сборника «Силезский венок» («Schilesische Blumenlese») Гайдн отклонил, сославшись, как обычно в таких случаях, на свой возраст. Также была отклонена просьба Карла Фридриха Цельтера. Цельтер просил прислать для его Певческой академии в Берлине фуги а саррелла. Краткая переписка, возникшая в связи с этим, знаменательна. Письма Цельтера свидетельствуют о том, сколь высоко в Берлине ценили искусство Гайдна. Между прочим, Цельтер пишет в письме от 16 марта 1804 года: «Дух Ваш проник в святыню божественной мудрости. Вы достали с неба огонь, коим Вы согреваете и освещаете сердца людей на земле, ведя их к бесконечному. Лучшее, что мы, остальные, можем сделать, — с благодарной радостью почитать господя, ниспославшего Вас, дабы мы познали чудо, которое он явил нам через Вас в искусстве».

Вероятно, Гайдну доставило большое удовлетворение, что его искусство так воспринимали. Помимо того, в день его 72-летия он был избран почетным гражданином города Вены. И опять-таки, именно Общедоступная больница имени св. Марка ходатайствовала о подобной чести. Звание это Гайдну хотели присвоить еще в 1801 году, сразу после первой постановки оратории «Сотворение мира» в пользу этой больницы. Однако по неизвестным причинам это

было сделано только теперь. Это отличие не осталось в том году единственным: филармоническое общество Лайбаха (Любляны) также избрало его своим почетным членом.

Однако те дни Гайдна, когда он мог активно творить, были уже сочтены. В 1804 году он так ослабел, что летом уже не смог перебраться даже в Эйзенштадт. Ораторией «Сотворение мира» дирижировал там Иоганн Непомук Гуммель. С 1 апреля Гуммель уже значился капельмейстером князя Эстергази, но был им только до 1811 года. Поведение его послужило причиной недоразумений, которые и привели к увольнению.

Новых значительных произведений Гайдн уже не писал. Кроме работы над шотландскими песнями, которая была ему еще под силу, так как это небольшие произведения, нам известны еще только шесть фуг для квартетов его предшественника Грегора Йоз. Вернера, обозначенных 1804 годом. Снабдив их вступлениями, Гайдн издал их в этом виде у Артариа. На примере жизни Йозефа Гайдна мы убеждаемся, что старость любит вспоминать былое: композитор оглядывался теперь на свои молодые годы. При этом он обзирал всю свою жизнь, готовясь отдать отчет.

С помощью своего слуги, переписчика и эконома Иоганна Эльслера, Гайдн составил тематический каталог своих произведений. Он озаглавлен: «Список всех тех композиций, кои, как мне помнится, я сочинил с 10 до 73 лет».

На 127 страницах ясным, четким нотным почерком Иоганна Эльслера обозначены разделенными на тематические группы те композиции, которые припомнились Гайдну. Для составления этого списка были привлечены: проектный каталог (Entwurfkatalog), каталог надворного советника Кея и еще несколько

других напечатанных списков. В эльслеровском списке значатся 118 симфоний, 125 трио для баритона, 38 различных сочинений для баритона, 20 дивертисментов, 2 марша, 21 струнное трио, 3 трио для флейты, 6 дуэтов для скрипки и альта, 11 концертов для различных сольных инструментов, 14 месс, 12 малых духовых сочинений для голоса, 4 светских хора, 83 струнных квартета, 1 концерт для органа и 3 для клавесина, 18 дивертисментов для клавесина, 48 сонат, трио, в том числе и для фортепиано, 43 песни, 40 канонов, 14 итальянских опер, 4 оратории и *Stabat Mater*, 5 опер для театра марионеток, 13 трех- и четырехголосных песен и 365 шотландских песен.

Гризингер метко замечает: «Дивишься подобной редкой продуктивности». Сам Гайдн удивлялся ей, приговаривая, что не знает более удачной надписи на своей могиле, чем следующие три слова: *Vixi, scripsi, dixi*¹. И все же в день своего 74-летия он, сделавший уже так много, сказал, что область его деятельности безгранична; возможностей создать в музыке нечто новое куда больше уже созданного; в ту пору, случалось, он носился с идеями, которые значительно подвинули бы его искусство вперед, однако его физические силы уже не позволили приступить к их претворению.

В том же году Гайдн нашел рукопись своей мессы *F-dur*, написанной в 1750 году, и на радостях решил обогатить ее инструментовку духовыми инструментами. На это уже указывалось во 2-й главе.

Из имеющих самостоятельное значение произведений этого позднего периода сохранилось лишь несколько набросков песен, сделанных в 1806 году. Это было последним из того, что Гайдн пытался писать. Затем гений его умолк.

¹ Пришел, писал, ушел (лат.).

В душе Гайдна делалось все тише, все пустынней. Но это не страшило его. Он знал: он выполнил свой долг и выполнил его в сфере духа — музыки. Всему земному когда-нибудь приходит конец, но пока Гайдн был жив, многие хотели его повидать, побеседовать с ним.

Из Кольмара приехала мадам Биго, отличная пианистка, и порадовала его своей игрой. Навестили его и выдающийся скрипач Пьер Байо, и виолончелист-композитор Антон Рейха. Керубини вручил Гайдну диплом почетного члена Парижской консерватории, а весной приехал ученик Гайдна Игнац Плейель с сыном Камилем. 15 апреля явился засвидетельствовать свое почтение художник-пейзажист Альберт Христоф Дис — его представил Антон Грасси, скульптор и модельер при императорской фарфоровой мануфактуре. Впоследствии Дис стал частым гостем композитора и в результате тридцати своих посещений и всего услышанного при этом написал вышеупомянутую книжку. Седовласого старца навестил и Карл Мариа фон Вебер. Это произошло в 1803 или 1804 году.

При однообразии жизни композитора подобные визиты были для него приятным развлечением. Они очень оживляли дом Гайдна, пробуждая у него дорогие воспоминания. Однако и печаль не миновала порога его дома. Умирали друзья, многие годы бывшие спутниками его жизни. Он становился все более одиноким. 8 мая 1805 года скончался доктор Генцингер, а два дня спустя, 10 мая, в Эйзенштадте умер брат Иоганн. Известие об этом лично передали композитору княгиня Мария Герменегильд и ее дочь. Старцу надо было сообщить о такой утрате как можно осторожнее.

Подобное внимание свидетельствует о человечности княгини. Каждый биограф Гайдна должен почтить за долг подчеркнуть необычайную доброту ее к Гайдну.

В конце того же месяца — для Гайдна это был месяц утрат — в Бадене умер его друг, Антон Штоль, регент хора; в доме его до последнего своего дня жила супруга Гайдна.

К тому же времена были очень тревожные. Французы находились в состоянии войны с Австрией, они вступили в Вену, оккупировали ее. Все было очень дорого, продуктов не хватало, вспыхивали беспорядки.

Среди всех этих тревожений дом Гайдна был неким мирным островком. Даже враги отдавали Гайдну дань уважения и навещали его. Среди них известны имена французского маршала Сульта, герцога Бассано, а также Маре.

Часто навещал Гайдна Керубини, написавший для Вены свою «Фаниску». С первой же минуты оба композитора, хорошо поняв друг друга, выказывали один другому свое уважение. На прощание Гайдн подарил Керубини рукопись «Симфонии с ударом литавр» (GA—103) с автографом.

Тем временем Гайдн решился опубликовать неоконченным свой последний струнный квартет, в котором не хватало первой и последней частей. Благодаря посредничеству Гризингера, Брейткопф и Гертель получили рукопись и поспешили в достойном обрамлении ознакомить мир с произведением великого композитора.

Приняв подобное решение, Гайдн окончательно простился с музыкальным творчеством. Он знал, что уже ничего не напишет, и смиренно покорился. Будучи сам на вершине совершенства, он мог позволить себе выпустить из рук «незавершенное».

Тихо стало вокруг Гайдна. 11 марта 1807 года умер Антон Эберль, а еще 31 декабря — Антон Грасси. Грасси создал самые близкие к натуре и самые жизненные скульптурные портреты композитора; теперь и этот друг ушел.

Ноги Гайдна постоянно дрожали и к попечительству служителей св. девы Марии, в церкви которых он когда-то играл на органе, его подвозили в карете: сам Гайдн ходить уже не мог. Примерно в это время ему стало известно, что его объявили членом Парижского *Société académique des enfants d'Apollon*¹ и что он стал почетным членом Филармонического общества в Петербурге. 25 июля 1808 года русский посол в Вене вручил Гайдну вместе с дипломом медаль, отлитую Карлом Леберехтом в честь этого события.

Гости по-прежнему радовали Гайдна; среди них композитор Готлиб Бенедикт Биерей, вдова Моцарта вместе с Иоганном Генсбахером, композиторы Иоганн Нисле, Иосиф Прейндл и Вацлав Томашек, актер Август Вильгельм Иффланд, а ближе к концу 1808 года — Иоганн Фридрих Рейхардт. Некоторые из них — Нисле, Томашек, Рейхардт и, главным образом, Иффланд описали свои посещения старого композитора. Вацлав Томашек рассказывает:

«Гайдн сидит в кресле, он приодет. На нем напудренный со свисающими по бокам локонами парик, белый галстук с золотой застежкой, белый богато вышитый шелковый жилет, над которым выглядывает пышное жабо, парадный камзол из тонкого коричневого сукна с вышитыми манжетами, панталоны из черного шелка, чулки — из белого, туфли с выгнутыми над подъемом серебряными пряжками, а на стоящем рядом столике, кроме шляпы, лежит пара белых лайковых перчаток».

¹ Академическое общество сынов Аполлона (франц.).

Иффланд и Рейхардт подробно записали свои беседы с Гайдном. По этим записям уже можно судить, что композитор впадал в дряхлость: он легко расстраивался до слез или радовался, как дитя, вспоминая о прекрасном прошлом.

Один визит в 1808 году особенно обрадовал Гайдна: его навестила вся капелла князя Эстергази, чтобы отдать ему дань своего почитания и восторга. Капелла находилась в Вене на празднествах ордена урсулинок. Музыканты не упустили случая навестить заслуженного старого капельмейстера. Передают, что он сказал тогда мальчикам-певчим:

«Я и сам когда-то был таким вот певчим мальчонкой. Рейтер взял меня из Гайнбурга в Вену, в собор св. Стефана. Я был весьма прилежен. Когда мои товарищи резвились, я брал свой клавир под мышку и поднимался на чердак, чтобы там упражняться без помех. А когда я пел соло, пекарь из булочной, что рядом с собором св. Стефана, дарил мне сладкий рожок. Слушайте старших, будьте прилежны, никогда не забывайте о боге».

27 марта 1808 года

Однако наибольшую радость в этом году доставило Гайдну исполнение оратории «Сотворение мира» в торжественном зале старого университета. Партии исполнялись на итальянском языке, дирижировал Сальери. Магдалена фон Курцбек приехала к Гайдну в карете князя Эстергази, у подъезда его встретил ректор и еще несколько человек из руководства Дворянских любительских концертов, среди них граф Мориц фон Дитрихштейн, известный любитель музыки. Присутствовали самые именитые музыканты тогдашней Вены: Бетховен, Гировец, Конрадин Крейцер,

скрипач Франц Клемент и другие. В зале Гайдна встретили шумными аплодисментами, оркестр сыграл туш. Когда он пожаловался на холод, княгиня Мария Герменегильд уступила ему свой шарф, другие дамы последовали ее примеру.

Когда запели «И стал свет», публика устроила овацию. Гайдн был глубоко тронут и поднял руки, как бы говоря: «Не от меня, а оттуда все!». Однако музыка утомила его и он после первой части покинул зал. Жестами, напоминавшими осенение крестным знаменем, он простился с присутствовавшими и — навсегда. То было его последнее появление в обществе.

По заказу княгини Эстергази художник Бальтазар Виганд изготовил миниатюру, которой украсили крышку небольшой шкатулки. Княгиня подарила ее Гайдну, а при распродаже его наследства с аукциона приобрела вновь, чтобы впоследствии преподнести Францу Листу. От него шкатулка через издателя Тобиаса Хазлингера попала в музей города Вены. (В ходе военных действий 1945 года музей был разрушен до основания.)

Мало кто оставался теперь вокруг Гайдна из числа его близких. Кроме домашней прислуги — «верного и честного слуги» Иоганна Эльслера, поварихи Анны Кремнидер и привратницы Терезы Мейер, в доме жил лишь один из преданнейших учеников — Сигизмунд Нейкомм.

7 февраля 1809 года Гайдн, уверенный в своей близкой кончине, составил второе, окончательное завещание. Один за другим его друзья сходили в могилу: Луиджи Томазини, Павел Враницки, которого он высоко ценил как дирижера, и друг юности — Иоганн Георг Альбрехтсбергер.

Гризингер тоже покинул Гайдна. Угроза войны заставила его вернуться в Германию. Композитор

остался один. 1 апреля он продал свое любимое фортепиано. О Гайдне заботилась уже только княгиня Герменегильда Эстергази, а князь помогал, когда в том объявлялась нужда. Он оплачивал врачей, да и вообще заботился о благосостоянии композитора.

**«С достоинством и благородством»
(«Mit Würd' und Hoheit angetan»)**

Времена были тяжелые. Враг опять стоял у стен Вены. Ко всем тревогам прибавился еще грохот войны. Вена подвергалась обстрелу и неподалеку от дома Гайдна падали пушечные ядра. «Дети, не бойтесь! Где находится Гайдн, там беда не обрушится на вас». Так слабеющий старик подбадривал своих домочадцев. Он отклонил предложение переселиться в центр города.

Вновь, как несколько лет назад, французы вступили в Вену, и вновь к Гайдну явился отдать дань восхищения французский гусарский офицер. Он спел Гайдну арию «С достоинством и благородством» из «Сотворения мира». То был последний раз, когда Гайдн слушал музыку. В дни войны он часто играл свое «Сохрани, господи».

27 мая Гайдн уже не смог подняться с постели — к его одру были призваны два врача: домашний доктор Хохенхольц и некий доктор Бем. Однако помочь уже нельзя было ничем. 31 мая 1809 года, без 20 минут час пополудни Йозеф Гайдн скончался от старческого истощения сил. Верный Эльслер снял гипсовую маску с лица усопшего.

В дневнике Розенбаума значится: «Праздник тела Христова, 1 июня. Жаркий день, духота, пыль. Никакой процессии. В 5 часов пополудни — похороны великого бессмертного певца «Сотворение мира» и

«Времена года» Йозефа Гайдна. Все театры закрыты. Все маршалы и генералы в отъезде. В 4 часа после полудня С. Родлер поехал на похороны Гайдна. Он лежал в своей большой комнате, одетый в черное, лицо не изменилось, у ног — семь почетных медалей: из Парижа, России, Швеции и местная медаль. После пяти часов Гайдна в дубовом гробу перенесли в Гумпендорфскую церковь, там три раза обнесли вокруг храма и, благословив, перенесли на кладбище на Хундстурмер-линии.

Ни один капельмейстер Вены не шел за его гробом».

И это понятно: шла война, в городе стоял неприятель. Даже ближайшие друзья узнали о кончине Гайдна лишь после похорон. Их вины тут нет. 15 июня в Шоттенкирхе состоялась панихида. Йозеф Эйблер дирижировал Реквиемом Моцарта, присутствовала вся любящая искусство Вена, высокопоставленные французские особы; французские войска и городская милиция стояли шпалерами.

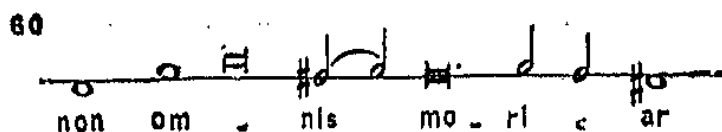
Non omnis moriar¹

Было 10 ноября 1814 года. Сигизмунд Нейкомм сидел за своим письменным столом, глубоко задумавшись. Мысленно он был со своим любимым учителем Йозефом Гайдном. Вот уже пять лет как могила Гайдна поросла травой. На ней не было ни креста, ни памятника. И Нейкомм решил поставить памятник учителю. Но какую надпись высечь на нем? Ведь это должно быть нечто, связанное с музыкой? И тогда он вспомнил слова Гайдна: «Non omnis moriar» — «Весь я не умру». Да, именно эти слова должны быть

¹ «Весь я не умру» (лат.).

высечены на памятнике, но в образной форме, ибо не каждому дано проникнуть в царство гармонии.

Нейкомм прочертил линию, обозначил на ней ноты и приписал текст:



Затем на нотную бумагу с синими линиями нанес указание: NB. Этот канон необходимо записать следующим образом, прежде чем его начнут расшифровывать:



Справа на полях он добавил: «Канон на могилу Йоз. Гайдна от его воспитанника С. Нейкомма».

В качестве расшифровки он записал затем круговой канон (Zirkelkanon).

От C-dur он спускается полутонами, не замыкаясь каденцией. Жизнь музыки бесконечна.



Надпись эту Нейкомм сочинил 10 ноября 1814 года в два часа пополудни.

Йозеф Гайдн умер, но творчество его живет. Оно вечно, незабываемо, оно дарит нам радость, утешение, оно освещено лучами светлой радости, ибо мастер творил, ощущая с собой рядом вечность и все же не чуждый всему человеческому, что отзывается в его музыке. Он верно сказал о себе:

Non omnis moriar.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие Б. Левик	5
Глава первая. Почва. 1700—1740	
Музыка в Вене во времена Карла VI. Предки.	
Рорау. Гайпбург.	20
Глава вторая. Посев. 1740—1760	
Старая Вена. Собор Св. Стефана. Бывший певчий	
и начинающий учитель музыки. Фюрнберг. Морцин	79
Глава третья. Рост и созревание. 1761—1790	
Эйзенштадт и Эстергаз. На службе у князя . . .	151
Глава четвертая. Жатва. 1790—1795.	
В Англию — свободным художником	335
Глава пятая. Урожай. 1795—1801	
Вена. На склоне жизни	390

Новак Л.

Н72 Йозеф Гайдн. Монография. Перевод с немецкого, М., «Музыка», 1973.

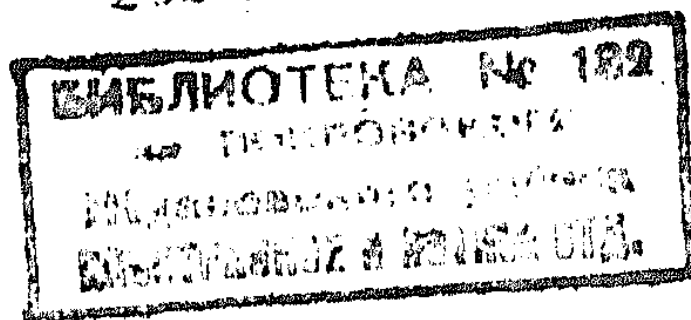
448 с. 8 л. илл.

Леопольд Новак — австрийский музыковед, в течение долгих лет был директором Музыкального отдела Австрийской Национальной библиотеки в Вене. В его распоряжении находился богатейший архив рукописей Гайдна. Книга Л. Новака о жизни и творчестве великого австрийского композитора опирается на материалы этого архива и освещает малоизвестные факты творческой биографии Гайдна (например, историю создания и исполнения его опер, некоторых ораторий и пр.). Ряд документов публикуется на русском языке впервые.

Н $\frac{0916-199}{026(01)-73}$ 664-73

7811

23.246



Леопольд Новак

ЙОЗЕФ ГАЙДН

Редактор *Е. Мицаканова* Художник *В. Берёзкин*

Худож. редактор *Ю. Зеленков*

Техн. редактор *В. Данишина*

Корректор *Н. Горшкова*

Подписано к печати 26/II 1973 г. Формат бумаги 70×100¹/₂
Печ. л. 14,25 (Усл. п. л. 18,38) Уч.-изд. л. 18,56 (включая иллюстрации)
Тираж 10 000 экз. Изд. № 5700. Т. п. 73 г., № 665. Зак. 1170.
Цена 1 р. 50 к., на бумаге № 1.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете Совета Министров СССР
по делам издательства, полиграфии и книжной торговли
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.