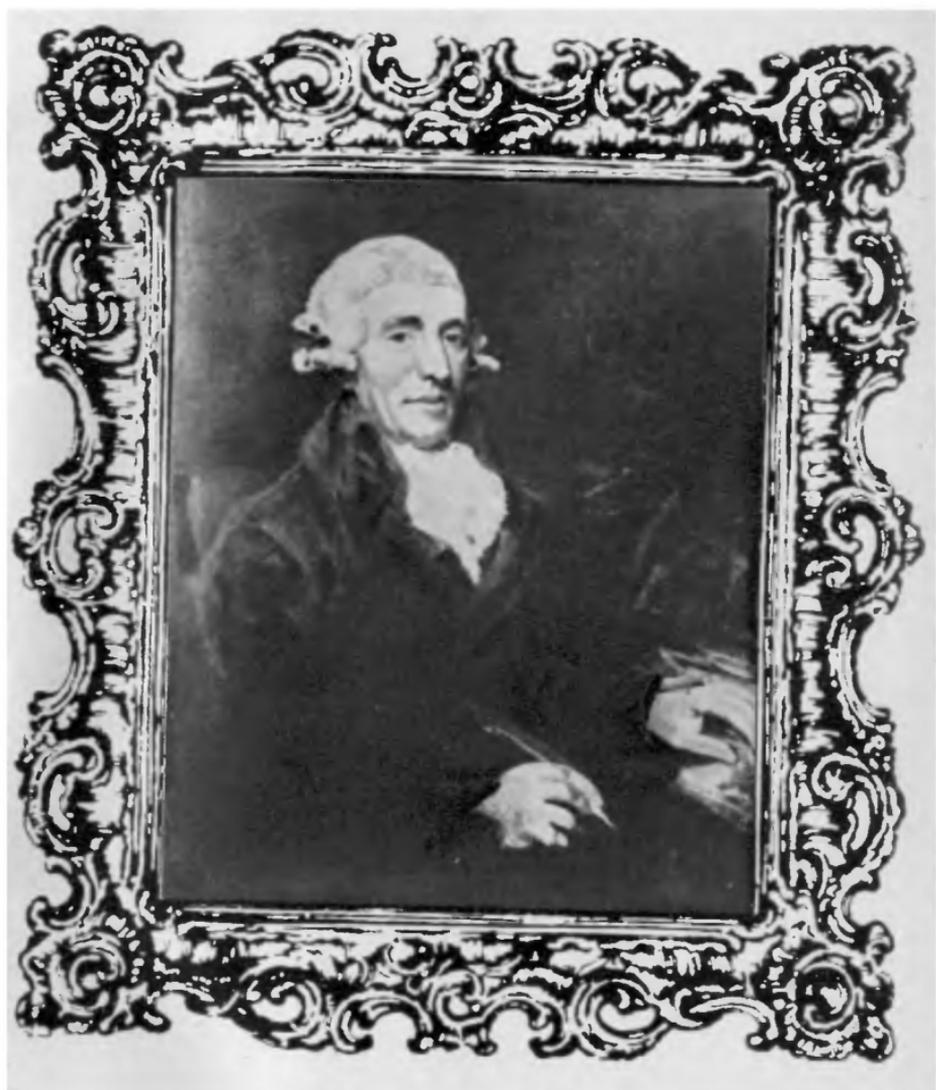


Ю. КРЕМЛЕВ

ИОЗЕФ ГАЙДН





*Классики
мировой
музыкальной
культуры*

Ю. КРЕМЛЕВ

ИОЗЕФ ГАЙДН

Очерк жизни и творчества



Издательство «Музыка» · Москва · 1972

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
ТЕАТРА, МУЗЫКИ И КИНЕМАТОГРАФИИ

*На вклейке — Йозеф Гайдн, с портрета
работы Дж. Хопнера (масло, 1791 год)*

ВВЕДЕНИЕ

Со времени смерти великого австрийского композитора Йозефа Гайдна прошло более ста шестидесяти лет. Столетия всегда кладут печать возраста даже на самые замечательные произведения искусства, но время благосклонно к подлинно великому. И если немалое в творчестве Гайдна принадлежит истории, то самое лучшее, самое ценное в нем способно радовать, трогать, увлекать и ныне.

Случаются погожие весенние дни, когда пейзаж пронизан солнцем и природа подобна прекрасному остановившемуся мгновению. Но стоит приглядеться и прислушаться, как замечаешь, что все движется и развивается вокруг: набухают почки деревьев, более и более внятно поют ручьи среди осевших снегов. В душу проникает что-то волнующее, томящее. Однако очертания далее еще четки, воздух прозрачен, животворная бодрость владеет думами и чувствами. Такие дни ранней весны сродни музыке Гайдна.

И еще — уже вне сравнений — вряд ли можно найти другого композитора, столь неразрывно и естественно сочетающего живость эмоций с их полной ясностью, непритязательность с высокой культурой.

Тем более примечательно, что судьба творческого наследия Гайдна оказалась переменчивой.

В конце своей жизни Гайдн пользовался громкой славой, он был едва ли не самым знаменитым композитором своего времени. При этом современники любили подчеркивать эмоциональную содержательность, взволнованность музыки Гайдна.

Не характерно ли, например, что А. Н. Радищев в своем трактате «О человеке, о его смертности и бессмертии» (начатом в 1792 году) отнес Гайдну к числу художников, «душу в иступление»¹ приводящих.

Взгляд на Гайдну как на чрезвычайно эмоционального композитора удержался и позднее. Он, например, заметен в романе Жорж Санд «Консуэло» (1842—1843). Он сквозит в пылком восклицании Тараса Шевченко: «Божественный Гайдн! Божественная музыка!»².

Однако отношение к Гайдну постепенно значительно изменялось. И когда вслед за ранней, сдержанной гайдновской «весной» разлилось буйное, неудержимое половодье романтического искусства, когда стала все увереннее развиваться реалистическая опера, наследие Гайдна многие (очень многие!) стали расценивать подозрительно и насмешливо.

Так, для Ф. Листа Гайдн уходил своей эстетикой в прошлое от романтизма: «Ведь он, такой пылкий, жизне-радостный и наивный, не поверял своей музе гнетущих тайн сердца, не искал в ней, томимый предчувствиями, загадок и писал, не связанный никакими сторонними мыслями, легко и свободно, так, как писалось»³.

Несколькими годами позднее Ж. Бизе сообщил очень решительно: «Что же касается Гайдна, то он уже давно меня усыпляет, как и старик Гретри»⁴.

Примечательно, в частности, проследить, как менялось отношение к Гайдну у русских музыкантов.

В одной из своих статей, написанных в 1823 году, В. Ф. Одоевский отметил «те гармонические звуки Моцартов и Гайднов, которые потрясают душу и возвышают ее»⁵.

Позднее (в 1836 году) Одоевский уже отзывался о Гайдне не без оговорок и писал по поводу оратории «Времена года»: «Прекрасные развалины прекрасного здания!

¹ А. Н. Радищев. Избранные философские сочинения. М., 1949, стр. 289.

² Т. Шевченко. Повна збірка творів в п'яти томах, т. 5. Київ, 1939, стр. 213. Запись в дневнике от 5 февраля 1858 года.

³ Ф. Лист. Избранные статьи. М., 1959, стр. 287—288.

⁴ Письмо матери от 23 июня 1860 года. Жорж Бизе. Письма М., 1963, стр. 139.

⁵ В. Ф. Одоевский. От читателя журналов. «Музыкально-литературное наследие». М., 1956, стр. 82.

Как еще много свежего, нового под их вековым мохом. Правда, многое устарело — да и как не устареть!»¹.

И все же Одоевский сохранил глубокое уважение к Гайдну. Это заставило его написать, несмотря на новые оговорки, в 1839 году: «Как чуден Гайдн! Скоро столетие пройдет над его прахом, а он еще предстает пред нами полный силы и жизни; тысячи новых произведений явились после него, но музыкальное чувство человечества принесло их в тризну на его могиле. Разверните любое музыкальное произведение, не исключая произведений Моцарта, великого Моцарта, везде вы найдете или расположение инструментов, или особенные ритмы, иногда целую мелодию, заимствованные из богатой сокровищницы Гайдна, а до сих пор Гайдн все еще свеж, всегда находите в нем что-нибудь новое...»².

Но если Одоевский сохранил значительный штеет к Гайдну, то более молодые русские музыканты пошли в критике Гайдна значительно дальше.

В 1851 году А. Н. Серов писал по поводу Гайдна и Генделя: «Вот настоящая музыка! Вот чему следует наслаждаться, вот что следует всасывать в себя всем, кто желает воспитать в себе здоровое музыкальное чувство, здравый вкус»³.

Однако в дальнейшем мнение Серова о Гайдне раздвоилось. Он неоднократно отмечал великое значение музыки Гайдна, но это не помешало ему в 1860 году прибегнуть к суровому критерию бетховенского творчества: «...Бетховен был бесконечно далек от тех бирюлек симфонических, которыми забавляли, тешили себя и других Гайдн и Моцарт в своих quasi-симфониях, в своем гениальном, но все-таки ребяческом лепете симфонического оркестра»⁴.

М. А. Балакирев отмечал, что ми-бемоль-мажорная симфония Гайдна «по красоте и величию может стать выше 1-й и 2-й симфоний Бетховена»⁵.

¹ В. Ф. Одоевский. Иван Федорович Ласковский. «Музыкально-литературное наследие», стр. 116.

² Там же, стр. 189.

³ А. Н. Серов. Концерты в Петербурге. Критические статьи, т. I. СПб., 1892, стр. 26—27.

⁴ А. Н. Серов. Первый и второй концерты дирекции императорских театров. Критические статьи, т. III. СПб., 1895, стр. 1261.

⁵ Письмо М. А. Балакирева В. В. Стасову от 25 июля 1858 года. М. А. Балакирев и В. В. Стасов. Переписка, т. 1. М., 1970, стр. 72.

Но немногим более одиннадцати лет спустя Балакирев уже характеризовал Гайдна как «гения мещанской музыки, возбуждающего сильную жажду к пиву»¹.

Упомянем далее А. П. Бородина, который отзывался совершенно нелестно о квартетной и симфонической музыке Гайдна².

Ц. А. Кюи писал М. А. Балакиреву 17 июля 1856 года: «В симфониях и Гайдн не уступит Моцарту, а в инструментовке и перещеголяет!»³.

В одной из статей Кюи, написанных в 1865 году, читаем: «Гайдн создал и развил музыку симфоническую — вот его главная, бессмертная заслуга. Есть в его квартетах и симфониях части свежие, живые, неподдельно веселые, которые и теперь еще не без удовольствия слушаются и счастливо соперничают с моцартовскими симфониями...»⁴.

Однако в 1874 году Кюи уже иронически отмечал, что в Петербурге в 20—30-е годы «существовали такие рьяные поклонники Гайдна и Моцарта, которые осиливали до шестнадцати их квартетов в один вечер»⁵.

Позднее Кюи выразился с исчерпывающей резкостью: «Что доблестнее для души, — как говорит Гамлет, — удить рыбу или серьезно слушать квартет Гайдна? Действительно, в наш век тревог, хлопот, волнений, неустанного труда и постоянного недостатка времени удить рыбу и в три часа выудить одного пескаря может только душа, обладающая голубиною непорочностью. Равным образом, в наш век роскошной гармонизации, страстных тем, музыки нервной, порывистой, образной, выразительной слушать в квартетах Гайдна пиликать струнных и принимать его серьезно за музыку могут только младенчески невинные души»⁶. В этих словах Кюи предельно ясно выражен

¹ Письмо П. И. Чайковскому от 1/13 декабря 1869 года. Сборник «М. А. Балакирев. Воспоминания и письма». Л., 1962, стр. 145.

² См., например, его письма Е. С. Бородиной от 6 октября 1868 года и 21 сентября 1871 года. «Письма А. П. Бородина», вып. I. М., 1927—1928, стр. 118 и 294.

³ Письмо М. А. Балакиреву от 17 июля 1856 года. Ц. Кюи. Избранные письма. Л., 1955, стр. 36.

⁴ Ц. Кюи. Первый концерт Бесплатной школы. Избранные статьи. Л., 1952, стр. 55.

⁵ Ц. Кюи. Избранные статьи, стр. 247.

⁶ Ц. Кюи. Музыкальные заметки. «Голос» от 24 декабря 1880 года, № 355.

взгляд на музыку Гайдна как на слишком спокойную, эмоционально устаревшую¹.

Аналогичную критику Гайдна мы найдем и у П. И. Чайковского.

В одной из своих статей 1873 года Чайковский писал о Гайдне: «Я очень уважаю почтенные, великие даже услуги, оказанные этим добродушным старичком симфонической и камерной музыке. Гайдн обессмертил себя если не изобретением, то усовершенствованием той превосходной, идеально разумной формы сонаты и симфонии, которую впоследствии Моцарт и Бетховен довели до последней степени законченности и красоты». Вместе с тем, Чайковский уверял читателей, что Гайдн «был талант не высокого полета», что он не пошел дальше «миленького» и «хорошенького» и ни разу не затронул тех тайных струн души человеческой, из которых позднейшие композиторы извлекли столько потрясающих, глубоко-патетических звуков...»². По словам Чайковского, «Гайдн — художник поверхностный, холодно изящный, — устарел гораздо больше Моцарта, так как во всех отношениях был превзойден позднейшими композиторами»³.

Соответственны высказывания о Гайдне А. Г. Рубинштейна, находящего у него «сердечный, веселый, наивный, беззаботный тон, отсутствие всякого размышления о благе и горе человечества, о мировом духе и мировой скорби...»⁴ и т. д. Признавая заслуги австрийского композитора в развитии инструментальной музыки, Рубинштейн добавляет: «Да, он замечательная личность в искусстве, но при всем том вечно тот же все добродушно улыбающийся (иногда, правда, саркастически), беззаботный, довольный старичок...»⁵.

Приведенные высказывания наглядно характеризуют критику Гайдна с позиций нового времени, требующего ярко выраженных и бурных страстей, лирической утонченности и т. д., и т. п.

¹ Это не помешало, впрочем, Кюи и много позднее признавать очень крупные заслуги Гайдна.

² П. И. Чайковский. Восьмое собрание Русского музыкального общества. Музыкально-критические статьи. М., 1953, стр. 123.

³ Там же, стр. 125. — Это высказывание Чайковского не является случайным.

⁴ А. Рубинштейн. Музыка и ее представители. М., 1891, стр. 43.

⁵ Там же, стр. 45.

Но это были не единственные критерии при оценке Гайдна. Оставались, в частности, критерии стройности и гармоничности искусства Гайдна, а равно и критерии присущего ему творческого разнообразия.

В данном плане хочется прежде всего вспомнить М. И. Глинку. Очень высоко ценя Гайдна¹, Глинка подчеркивал организующие, конструктивные начала его искусства. В «Заметках об инструментровке» Глинка читаем: «Благоустроенность музыкальной архитектоники, ничем ненарушимая соразмерность целого и частей в Гайдновой музыке отражается и в его оркестре, постоянно изящном от высшей соразмерности и благоустроенности: нигде нет шума и преувеличенности»².

Следует еще раз вернуться к Кюи. Подобно Берлиозу, Листу, Вагнеру, Серову и другим, Кюи был склонен перекораживать историю музыки Бетховеном и поэтому писал: «Гайдн жил в то время, когда музыка была почти исключительно лишь игрою в звуки, приятною и интересною для уха, — когда в ней не было ни страсти, ни лиризма, ни первности, развитых впоследствии Бетховеном до высшей степени»³.

Но тот же Кюи дал очень меткую характеристику своеобразия и новаторства музыки Гайдна: «Гайдн хотя и именуется классиком, но едва ли кто меньше его подчиняется рутине, общепринятому и условно правильному. Его периоды никогда почти квадратными не бывают; его ритмы изломанные, разнообразные, капризные; его гармонии и модуляции неожиданные, непредвиденные, оригинальные, новые. Вследствие этого его инструментальная музыка до сих пор сохраняет удивительную свежесть и молодость, что никак нельзя сказать об инструментальной музыке Моцарта. Гайдн гораздо скорее, чем Моцарт, послужил исходной точкой Бетховену»⁴.

В своей молодости Н. А. Римский-Корсаков не мог не поддаваться боевым идеям кучкизма — когда, по его сло-

¹ См.: «М. И. Глинка. Летопись жизни и творчества» Сост. А. Орлова. М., 1952, стр. 348.

² М. И. Глинка. Литературное наследие. т. I Л.—М., 1952, стр. 349.

³ Ц. Кюи. Квартетные собрания Русского музыкального общества. «Музыкальное обозрение», 1886, 23 октября, № 5.

⁴ Ц. Кюи. Симфонические собрания Русского музыкального общества. «Музыкальное обозрение», 1886, 27 марта, № 24.

вам, «Моцарт и Гайдн считались устаревшими и наивными»¹. Но позднее Римский-Корсаков все выше и выше ценил Гайдна — в чем ему, разумеется, помогал рациональный склад ума, эмоциональный строй, чуждый страстности и безмерности порывов.

В. В. Ястребцев засвидетельствовал и восхищение Римского-Корсакова оркестром Гайдна, и его слова «о чудесных, полных жизни и музыкального содержания симфониях Гайдна[...] в которых нет-нет да и встретишь что-либо самоновейшее по части гармонии»².

Примечательна запись в дневнике Римского-Корсакова, сделанная им 9 марта 1904 года: «Период нашей музыки: музыки свободной, музыки с игрой и сменой разнообразных настроений, музыки с применением всех разнообразных технических средств, музыки, излившейся в разнообразные и интересные формы, музыки выразительной начался с Гайдна и Моцарта. Бах же, Гендель, Палестрина, Лассо и проч. суть представители уже чуждого нам звукоозерцания»³.

Этими словами Римский-Корсаков как бы возвращал Гайдну истинную репутацию новатора, блекнувшую при сравнении его творчества с творчеством Бетховена.

Тут же хочется попутно вспомнить и пронципательного Г. А. Лароша, который писал, что в Гайдне «уже присутствует новейший, свободный, гуманистический дух»⁴.

Нельзя, конечно, пройти и мимо высказываний о Гайдне Л. Н. Толстого, особенно ценившего в музыке великого австрийского композитора доступность, близость к народному мировосприятию и кругу эмоций⁵. Глубокий демократизм Льва Толстого позволил ему, пожалуй, яснее и последовательнее, чем многим музыкантам, понять ценнейшее свойство искусства Гайдна — его народность.

С исходом гегемонии романтического (и особенно неоромантического) искусства создались предпосылки для

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. Литературные произведения и переписка, т. I. М., 1955, стр. 13.

² Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева. т. 1. Л., 1959, стр. 429 и 466.

³ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. стр. 241.

⁴ «Современная летопись». 1870, № 43

⁵ См.: Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений. Серия первая, т. 30. М., 1951, стр. 144, 163, 379. 381—383, 415.

переоценки тех суждений о Гайдне, которые имели своей основой тезис об устарелости, старомодности, безэмоциональности.

Возрождение интереса к Гайдну было связано и с течением антиромантизма, поскольку стройные и лишённые всяких преувеличений концепции Гайдна было удобно противопоставлять пылким и безоглядным душевным устремлениям романтиков.

В возрождении интереса к музыке Гайдна особенно важно отличать различные стороны, порою не только несходные, но нередко и резко противоречащие одна другой.

Так, например, высокая оценка Гайдна И. Ф. Стравинским основывается преимущественно на внимании к конструктивно-архитектурным достоинствам гайдновского музыкального мышления, в частности к умению Гайдна быть симметричным, избегая монотонии¹.

В отличие от Стравинского, С. С. Прокофьев цепил содержательность музыки Гайдна, оптимизм и бойкость ее образов².

Социалистическая эстетика позволяет нам оценить творческое наследие Гайдна наиболее объективно и разносторонне, уделяя возможную полноту внимания не только светлому, поразительно жизнерадостному мировоззрению Гайдна, не только его великолепному мастерству, но и важнейшей черте его творчества — народности.

Более, чем где-либо, и более, чем когда-либо, ныне, в наших условиях сложились предпосылки того, чтобы понять и охарактеризовать великое творческое явление Гайдна в совокупности его сильных и слабых сторон, показывая самое существо музыки Гайдна, неизбежно ограниченной историческими социальными условиями, но сохранившей для нас значение живого источника художественных и эмоциональных богатств. Понять и охарактеризовать — не греша романтическим умалением Гайдна или неоклассическим односторонним возвеличением конструктивных качеств его искусства.

¹ См.: Игорь Стравинский. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарий. Л., 1971, стр. 228.

² См.: «С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания». Изд. 2. М., 1961, стр. 475.

К сожалению, у нас пока нет своей сколько-нибудь обширной исследовательской литературы о Гайдне. До революции не было опубликовано ни одной монографии о нем, после революции появились брошюры А. С. Рабиновича и А. А. Альшванга, отдельные статьи (в частности, Б. В. Асафьева), популяризаторские беллетризованные очерки Н. В. Дилакторской, Т. В. Поповой¹ и т. д.

Главной причиной скудности отечественной литературы о Гайдне следует, по-видимому, считать хотя и преодоленную, но не вовсе угасшую традицию малоблагоприятных суждений об этом композиторе, высказывавшихся многими выдающимися и великими русскими музыкантами прошлого.

Обратившись к зарубежной гайдниане, мы заметим, что она достаточно обширна и исчисляется сотнями работ различных масштабов (книг, брошюр и статей).

Соответственно переменчивости судеб творческого наследия Гайдна, переменчивым оказалось и внимание к нему исследователей.

Ныне мы не можем не питать глубокой признательности к некоторым современникам Гайдна (прежде всего к Альберту Дису и Георгу Гризингеру), которые общались с мастером в поздние годы его жизни и запечатлели очень важные черты его характера, мировоззрения, жизненного поведения, а равно и значительное количество существенных фактов его жизни.

Мы не можем не быть благодарными Людвигу Ноллю за публикацию в 1867 году довольно большого числа писем Гайдна. Не примечательно ли, что это собрание корреспонденции (второе, расширенное издание вышло в 1873 году) оказалось на немецком языке единственным по полноте на протяжении почти сотни лет!

Нельзя далее не вспомнить с глубокой симпатией первого обстоятельного биографа Гайдна — Карла Поля, который в 1878 и 1882 годах опубликовал два тома обширной монографии о Гайдне, основанной на огромном труде собрания и изучения разнообразнейших материалов. Смерть помешала Полю завершить его капитальный

¹ См.: А. Рабинович. Гайдн. Композитор XVIII века. Очерк жизни и творчества; А. Альшванг. Иосиф Гайдн (1732—1809). Жизнь и творчество. М.—Л., 1947; Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. IV. М., 1955; Н. Дилакторская. Повесть о Гайдне. М., 1961; Т. Попова. Иосиф Гайдн. М., 1938 (изд. 2, 1959; изд. 3, 1967).

труд,— и опять-таки примечательно, что окончание этой монографии (с использованием подготовленных Полем материалов) было опубликовано Гуго Ботштибером лишь сорок пять лет спустя (1927). Ныне все значение изыскательских усилий Поля предстает в истинном свете — ведь и теперь его монография пленяет своей фундаментальностью.

Между тем рост интереса к Гайдну стал заметен уже в конце прошлого века (одно из свидетельств — довольно сжатая, но основательная монография Леопольда Шмидта — 1898).

В 1909 году фирма Брейткопф и Гертель предприняла полное издание сочинений Гайдна.

Три десятка лет спустя датский музыковед Енс Ларсен, опубликовав исследование «Предание о Гайдне» (1939), оказался «отцом» новейшего гайдноведения, стремящегося к преодолению легенд, к установлению и расширению истинной фактологии.

В 40—50-е годы нашего столетия зарубежное гайдноведение сделало крупные успехи. Началась публикация нового издания сочинений Гайдна, которая успешно продолжается Институтом Гайдна в Кёльне. В 1955 году вышла в свет громадная монография Роббинса Лендона (американского музыковеда, живущего в Вене), посвященная симфониям Гайдна. Он же издал в 1959 году большой том корреспонденции Гайдна в переводе на английский язык.

Публиковалось и немало монографий меньшего масштаба, среди которых можно упомянуть содержательные книги Карла Гейрингера (1947, 1959), Эдуарда Джакоба (1950, 1952), Леопольда Новака (1951, 1959), пространный каталог произведений Гайдна, составленный Е. Ларсеном, и другие.

Все же голландский музыкальный источниковед Антони ван Хобокен начал предисловие первого тома своего монументального тематического и библиографического указателя сочинений Гайдна словами: «Из великих мастеров музыкального искусства никто не остается в такой степени на заднем плане для музыкального мира, как Йозеф Гайдн»¹.

¹ A. van Hoboken. Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, Bd I. Mainz, 1957.

В 60-е годы пополнению гайдншаны многим содействовали музыковеды Венгрии; им удалось опереться на богатые архивы князей Эстерхази, которые ранее долгие десятилетия оставались недоступными для исследователей. Среди вышедших в Венгрии крупных работ, посвященных Гайдну, следует упомянуть хотя бы три: капитальное исследование Денеша Барты и Ласло Шомфай о Гайдне как оперном капельмейстере (1960), полное собрание писем и заметок Гайдна под редакцией и с комментариями Д. Барты (1965) и опубликованную Л. Шомфай обширную иконографию, посвященную Гайдну и его эпохе (1966).

Все это в совокупности, разумеется, облегчает написание монографии о Гайдне на русском языке¹. Необходимо, однако, иметь в виду, что и за рубежом многие трудности гайдноведения не преодолены до сих пор. Это прежде всего трудности фактологические, порождаемые неизученностью ряда произведений Гайдна, проблематичностью хронологии, а равно и атрибуции множества сочинений, авторство которых сомнительно. Нельзя забывать, что новая, основополагающая монография о Гайдне, которая смогла бы заменить частично устаревшую монографию Поля — Ботштибера, покуда отсутствует.

Нынешний этап мирового гайдноведения следует охарактеризовать как предварительный. Он предваряет появление итоговых, обобщающих работ.

Между тем большой интерес и истинная любовь к Гайдну в СССР настоятельно требуют усиления внимания музыковедов к его творчеству. Широкие круги любителей музыки остро нуждаются в ознакомлении хотя бы с основными чертами жизненного пути и творческой биографии Гайдна.

Предлагаемая книга и ставит своей задачей характеристику этих черт — с некоторой подробностью, с известным вниманием к частностям и оттенкам, но без всяких претензий на исчерпывающий охват сочинений Гайдна.

Следует, конечно, учитывать и то обстоятельство, что Гайдн жил в эпоху, когда индивидуализация музыкальных

¹ Пользуюсь случаем выразить мою теплую благодарность сотрудникам Музыкального отдела Национальной библиотеки имени Сеченьи в Будапеште (во главе с руководителем отдела доктором Иштваном Кечкемети) за внимание и содействие в ознакомлении с многочисленными ценными печатными материалами о Гайдне и рукописями композитора, хранящимися в библиотеке.

сочинений еще далеко не развилась с достаточной полнотой. Если мы, например, без труда улавливаем индивидуальные черты каждой из девяти симфоний Бетховена и даже каждой из его тридцати двух фортепианных сонат, то попытки охарактеризовать индивидуальные особенности многих десятков симфоний или квартетов Гайдна порою обречены на неуспех, приводят к натяжкам и в конце концов заставляют обращаться к групповым характеристикам, то есть к этапам творческого развития. Это, разумеется, не должно отменять внимания к деталям отдельных произведений, поскольку зачастую именно в деталях очень наглядно выступают творческие искания и находки Гайдна.

Думается, что по возможности синхронное изложение биографии Гайдна, явлений его творчества и событий эпохи может помочь нам понять эволюцию этого замечательного композитора, которая временами оказывалась очень скрытной и еле заметной, а временами скачкообразной, сопровождавшейся и наступлениями, и отступлениями.

Глава первая

ДЕТСТВО. НАДЕЖДЫ И ИСПЫТАНИЯ

Франц Йозеф Гайдн родился в 1732 году в Нижней Австрии, в небольшом местечке Рорау, расположенном на левом берегу реки Лейты, между городками Брук и Хайнбург, вблизи венгерской границы. По-видимому, это произошло 31 марта. В то время имели обыкновение крестить незамедлительно, а акт о крещении ребенка помечен 1-м апреля. Сам Гайдн даже склонялся к предположению, что он родился 1 апреля, но его брат Михаил отвергал эту версию, не желая дать повод к насмешкам¹.

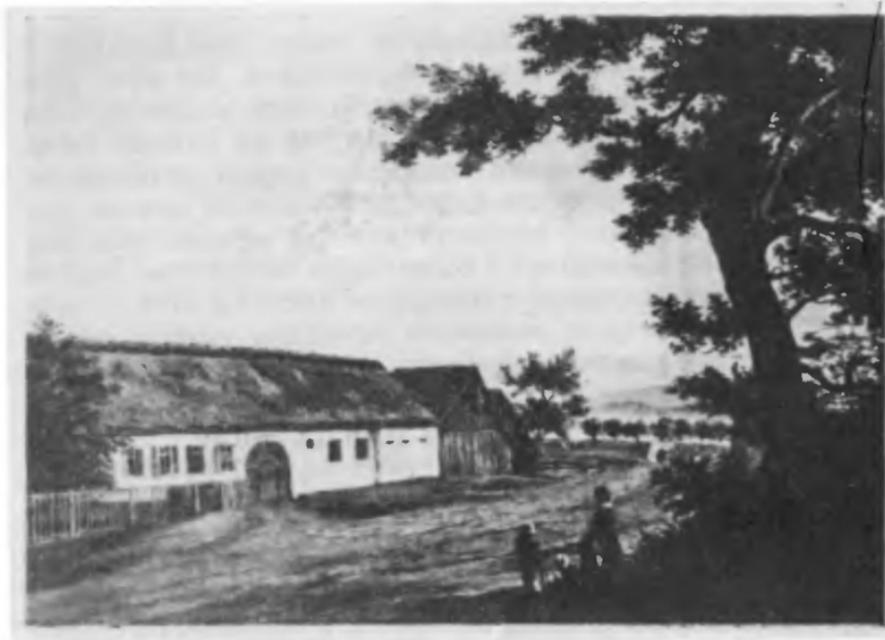
Предки Гайдна были потомственными австро-немецкими ремесленниками-крестьянами, порою, занимавшими общественные должности².

Отец композитора, Матиас (1699—1763), занимался каретным делом. Мать (урожденная Анна Мария Коллер, 1707—1754) служила кухаркой. Семья жила в маленьком домике, скромный и трогательный облик которого не раз вдохновлял живописцев и биографов. На акварели, относящейся к 1825 году, на картине маслом работы В. Крёпша (1829), на фотографии, относящейся к 1897 году, можно заметить, как и сохранялись, и ветшали приметы этой продолговатой глиняной хаты, крытой вначале соломой³.

¹ См.: С. F. Pohl. Joseph Haydn, Bd I. Leipzig, 1878, S. 9. (в дальнейших ссылках сокращенно: Pohl).

² Краткую генеалогию Гайдна см. в книге: L. Nowak. Joseph Haydn. Leben, Bedeutung und Werk. Wien, 1959, S. 73—75 (в дальнейшем сокращенно: Nowak).

³ Картина В. Крёпша воспроизводится в настоящей книге (см. стр. 18). Репродукции акварели и фотографии см. в книге: L. Schmidt. Joseph Haydn. Berlin, 1898, S. 2, 4.



Дом, где родился Й. Гайдн
С картины маслом работы В. Крёпша

Смертельно больной Бетховен, рассматривая с почти детской радостью изображение этого домика, присланное ему Диабелли, заметил: «Плохая деревенская хижина, в которой родился такой великий человек»¹.

Местность вокруг Рорау² не отличалась живописностью. Однообразные долины простирались вдаль. Но за ними виднелись отроги Альп, а в ясную погоду заметен был блеск озера Нейзидлер, в ближайших окрестностях которого (но с другой его стороны) Гайдну привелось жить позднее.

Само селение Рорау не пленяло ничем, кроме бесконечно разнообразных красок солнца и наивной поэзии деревенской жизни. Обильную растительность можно было найти лишь в парке тогдашнего владельца Рорау, графа Карла Антона Харраха, расположенном в стороне от селения и окружающем графский замок. На гравюре Карла Постля запечатлено изящество этого замка и парка³.

¹ См.: Pohl, I, S. 7.

² Это название в переводе с немецкого означало «тростниковый луг». У местечка имелось и хорватское название: Трстник.

³ См. стр. 20 настоящей книги.

Итак, уже с самых юных лет Гайдну привелось воспринимать впечатления деревенского быта и замковой помещицкой культуры — те самые, которые впоследствии постоянно сопровождали его.

Отметим и то, что в самом Рорау можно было повстречать представителей различных национальностей — венгров, чехов, хорватов¹, можно было услышать и музыку бродячих цыган, которая столь глубоко пронизала пласты окружающего фольклора. Следовательно, и широта восприятия Гайдном фольклорных элементов с самого начала была предопределена кругом его первичных жизненных впечатлений.

О детстве Гайдна мы знаем очень мало. Никто не отмечал и не вносил в семейные анналы первые проблески его гения. Йозеф рос как росли обычные крестьянские дети, но сумел воспринять от своих родителей то лучшее, что имелось в их патриархальных нравах.

Во взаимоотношениях членов этой семьи, видимо, не было ни особых нежностей, ни душевного надрыва в тяжелые минуты жизни. Читая, как один за другим умирали в младенческом возрасте (с 1733 до 1745 года) братья и сестры Гайдна (два Матюса, Анна Катарина, Иоганн Каспар, Мария Терезия²), думаешь не только о слабостях тогдашних гигиены и медицины, но и о том, что частые безвременные смерти детей не могли не породить некоторого равнодушия. Любовь в семье понималась очень просто — как голос крови и как умеренный родительский долг до поры до времени.

При всем том родители преподали Гайдну ряд добродетелей, которыми он позднее гордился, — честность, исполнительность, трудолюбие, аккуратность, чистоплотность, бережливость. Все это — не в качестве скучных, условных параграфов прописной морали, но в качестве совокупности по-своему мудрых жизненных правил.

Кстати сказать, отец Гайдна отправлял в Рорау должность марккрихтера, то есть своего рода старшины, призванного наблюдать за порядком в деревне и нравственностью ее обитателей.

¹ Венгры и особенно хорваты составляли значительную часть населения всей области Бургенланд (см.: Н. Е. Jacob. Joseph Haydn. Seine Kunst, sein Zeit, sein Ruhm. Hamburg, 1952, S. 20. — В дальнейших ссылках сокращенно: Jacob).

² См.: Nowak, S. 74—75.



Замок и парк графа К. А. Харраха в Рорау
С гравюры К. Постля

В скромной трудовой жизни родителей Гайдна нередко проскальзывали непритязательные артистические удовольствия. И отец, и мать имели склонность к музыке. Отец, ведший до своей оседлости в Рорау бродячую жизнь, очевидно, сохранил в душе нечто от волнующей «поэзии страствований». Он пел и аккомпанировал себе на арфе, «не зная ни одной ноты»¹. По вечерам, после дневных трудов, устраивались миниатюрные семейные концерты. Скоро в них стал принимать участие и ребенок. В возрасте пяти лет он уже напевал отцу все его несложные мелодии. Ф. Хегги на своей гравюре попытался изобразить одно из таких семейных музицирований около домика². Вскоре родители обратили внимание на музыкальное дарование Йозефа и стали подумывать об его дальнейшей судьбе.

В Рорау иногда приезжал свойственник Гайднов, некий Иоганн Матиас Франк, занимавший должность ректора

¹ Так сообщил Гайдн в автобиографической заметке-письме к мадемуазель Леоноре в замужестве Лехнер от 6 июля 1776 года (см.: Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen. Budapest, 1965, S. 76. В дальнейших ссылках сокращенно: Briefe).

² См.: R. Petzold. Joseph Haydn. Sein Leben in Bildern. Leipzig, 1959, № 1.

школы и регента хора в соседнем городке¹ Хайнбурге. Он предложил родителям Йозефа отпустить мальчика к нему в Хайнбург, рисуя перед ними грядущие выгоды возможной музыкальной карьеры.

Осенью 1737 года будущий композитор покинул родительский дом: отец отвез его к Франку и оставил там на обучение, не слишком беспокоясь о том, как ему будет житься.

Городок Хайнбург, имевший тогда четыре или пять тысяч жителей, был расположен на берегу Дуная среди живописных лесистых холмов и обладал интересными древними крепостными сооружениями¹.

Разнообразные достопримечательности Хайнбурга несомненно послужили источником новых впечатлений мальчика. К тому же здесь выказывалась хотя и скромная, но приметная музыкальная жизнь. «Воздух Хайнбурга был полон колоколов, труб и барабанов»², — отмечает Джакоб.

Однако Йозефу пришлось не сладко. Оторванный от родительского дома, Гайдн стал постигать звено за звеном мучительные трудности и тяготы бытия. Покуда он изведal отношение чужих людей.

Под старость Гайдн с присущим ему добродушием и снисходительностью отзывался о Франке и даже говорил, что благодарен ему за усвоенные под его руководством начатки музыкальных и школьных познаний. Но тут же Гайдн прибавлял, что он при этом обучении получал «больше колотушек, чем еды»³.

Сам Франк, несмотря на свою изрядную деловитость, был весьма сомнительной личностью и даже привлекался к суду за игру фальшивыми костями. Жена Франка неприятно поражала мальчика своей неряшливостью. Он на каждом шагу ощущал неудобства и притеснения. Но уже тогда стали складываться у него удивительная сила воли и стойкость характера. «Я был маленьким ежом»⁴, — так сам Гайдн метко определил свое тогдашнее противодействие окружающей его обстановке.

¹ См. стр. 22 и 23 настоящей книги

² Jacob, S. 24.

³ См.: G. A. Griesinger. Biographische Notizen über Joseph Haydn. Leipzig, 1810, S. 8 (в дальнейших ссылках сокращенно: Griesinger).

⁴ Pohl, I, S. 22. Эти слова Гайдна взяты из статьи: C. Bertuch. Haydns Lebensabriß. «Journal des Luxus und der Moden». Weimar, 1805.



Вид на Хайнбург
С литографии Я. Альта

Все же занятия в Хайнбурге не прошли для Гайдна бесследно. Помимо школьной премудрости он успешно осваивал навыки пения, игры на духовых и струнных инструментах.

Пришлось ему чрезвычайно спешно научиться играть и на литаврах — когда у Франка внезапно умер литаврист. Так как Йозеф был маленького роста, пришлось при организации процессии с музыкой повесить впереди него литавру на маленького человечка, вдобавок и горбатого, что вызвало смех зрителей.

Дальнейший перелом жизни Гайдна произошел в 1740 году. Весной 1739 года Хайнбург навесит проездом венский придворный композитор и соборный капельмейстер Георг Рейтер-младший (1708—1772). Ища голосов для детского хора, Рейтер разговорился в Хайнбурге с местным священником, а тот рекомендовал ему семилетнего Гайдна.

Восхищенный голосом и слухом мальчика, Рейтер решил зачислить его в свою капеллу. Родители Йозефа не возражали, особенно обнадеженные обещаниями Рейтера позаботиться в дальнейшем о судьбе их ребенка.



«Римская башня» в Хайнбурге
С картины неизвестного автора

Когда Йозефу исполнилось восемь лет, его отвезли в Вену, и он поступил певчим в капеллу Рёйтера. Так Гайдн попал в столицу Австрии — еще дальше от родного крова и еще ближе к переменчивым возможностям будущей музыкальной карьеры.

Правда, Гайдн был пока лишь бесправным, нищим и безвестным певчим. Но его соприкосновение с венской культурой уже началось. Он впитывал волнующие впечатления прекрасного города, его великолепных зданий и архитектурных ансамблей, его панорам, теряющихся в дымке холмов на горизонте, — всех тех красот, которые несколько позднее так пластично передал Каналетто. Вместе с тем, Йозеф слушал много музыки, присутствовал и пел на пышных богослужебных церемониях в огромном соборе св. Стефана, возвышавшем готический шпиль над всеми зданиями Вены. У самого собора находился и дом Рёйтера, где жил Гайдн.

Вопреки своим обещаниям родителям Йозефа, Рёйтер почти не обращал внимания на подраставшего мальчика. Любопытно, что за время девятилетнего пребывания Гайдна в капелле Рёйтер дал ему всего... два урока композиции.



Вид на Вену

С гравюры И. А. Дельзенбаха, 1720 год

Вспыльчивый, надменный, корыстолюбивый и обладавший большим даром к интригам, Рёйтер менее всего годился для роли любовного, внимательного наставника. При рассматривании дошедших до нас портретов Рёйтера возникает какое-то неуютное, неприязненное чувство и хочется пожалеть тех, кто оказывался в его власти¹.

Между тем с точки зрения чисто музыкальной Рёйтер безусловно мог бы помочь Гайдну в его первых пробах композиции. Несмотря на особенно очевидную «придворность» и модность своего творчества, на не чуждое ремесленничества многописание, несмотря и на то, что он весьма уступал в прогрессивности некоторым венским современникам (Матиасу Георгу Монну и особенно Георгу Кристофу Вагензейлю), Рёйтер все же был крупным мастером, отдававшим известную дань новаторским течениям².

Вопреки весьма равнодушному, халатному отношению к нему Рёйтера, Гайдн успел многому научиться за время

¹ См. стр. 30 настоящей книги.

² См., например, Servizio di Tavola (застольную музыку) Рёйтера, опубликованную в «Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich» (Bd XV, 2), или его любопытную сонату для чембало (см.: L. Schmidt. Joseph Haydn, S. 9).

пребывания в капелле св. Стефана. В уже упомянутой автобиографической записке Гайдн с привычной ему сдержанностью сообщает: «Вместе со школьными науками (*dem Studieren*) я изучал там искусство пения, клавир и скрипку у очень хороших мастеров; я пел тогда дискантом как в соборе, так и при дворе с большим успехом¹ до семнадцатилетнего возраста»².

Гайдн умудрялся извлекать пользу даже из самых беглых замечаний Рёйтера. Так, например, последний однажды застал мальчика за одним из его первых сочинительских опытов. Гайдн тщательно выписывал партитуру двенадцатиголосной *Salve Regina* (хора во славу богородицы). «Ах ты глупый мальчик, — воскликнул Рёйтер, — разве тебе не достаточно двух голосов?»³. Это мельком брошенное замечание заставило Гайдна задуматься над задачей экономии выразительных средств, которая впоследствии стала типической для его зрелого творчества.

И тут, конечно, хочется вспомнить характерные для требований нового времени слова Иоганна Маттезона: «Слух испытывает часто большее удовольствие от одного-единственного, хорошо сочиненного голоса, ведущего свободную естественную мелодию, чем от двадцати четырех голосов, в которых мелодия, чтобы приладиться ко всем голосам, так разорвана, что не знаешь, как это и назвать»⁴.

Разумеется, ничто так не развивало Гайдна, как постоянное слушание музыки и постоянное участие в музицированиях в качестве хориста. Двойное служебное положение Рёйтера (как соборного капельмейстера и придворного композитора) позволило Гайдну познакомиться не только с церковной музыкой (прежде всего в соборе св. Стефана), но и с операми итальянских, немецких, австрийских авторов, с произведениями инструментальных жанров, которые исполнялись при дворе в Вене или в увеселительных замках (Шёнбрунн, Лаксенбург), куда Рёйтер также ездил со своей капеллой.

¹ «mit grossen Beyfall» — любимое выражение Гайдна при констатации им своих удач у публики.

² Briefe. S. 76—77.

³ См.: A. Chr. Dies. Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Berlin (новое издание в ГДР без обозначения года), S. 28 (в дальнейших ссылках сокращенно: Dies).

⁴ Цит. по книге: Э. Бюкен. Музыка эпохи рококо и классицизма. М., 1934, стр. 62.



Собор св. Стефана в Вене
С гравюры 1779 года

Трудно, конечно, переоценить все значение постоянного соприкосновения Гайдна с художественными образами архитектуры и убранства замков, картин и скульптур — доступных тогда лишь очень ограниченному кругу зрителей. Все это сильно способствовало воспитанию художественного вкуса Гайдна.

С бытовой стороны жизнь при капелле св. Стефана оказалась для Гайдна совершенно непривлекательной. С мальчиками-певчими обращались грубо, их нередко колотили, изнуряли частыми репетициями, продолжительными выступлениями и к тому же плохо кормили. Постоянное ощущение голода Гайдн запомнил на всю жизнь.

Вдобавок юных певчих не щадили в момент перелома голоса и безжалостно выбрасывали на улицу. При всей своей грубости и невнимательности, Рёйтер ценил голос Йозефа. Согласно воспоминаниям самого Гайдна, Рёйтер предлагал ему стать кастратом (кастраты очень высоко котировались в то время за тембр и чистоту голоса). Однако отец Йозефа, узнав о таком предложении, пришел в ужас, поспешил в Вену и воспротивился осуществлению варварской операции¹.

¹ См.: Griesinger, S. 11.

Дом для музыкантов
капеллы у собора
св. Стефана
С акварели
неизвестного автора



Отказ predetermined ближайшую судьбу Гайдна. Когда ему минуло восемнадцать лет и голос его стал ломаться, Рёйтер, забыв все свои обещания или не желая следовать им, придрался к одной из довольно безобидных проказ Гайдна и выгнал его из капеллы¹.

Это случилось поздней осенью 1749 года, в сырой ноябрьский вечер. Всю ночь Гайдн бродил по улицам Вены, терзаемый голодом, не находя себе пристанища. Под конец, безмерно утомленный, он задремал на скамье, но с рассветом его мучения возобновились.

Случайная встреча со знакомым певцов — тенором Иоганном Михаилом Шпанглером — спасла Гайдна от крайних бедствий. Шпанглер приютил Гайдна в единственной жалкой комнате, которую он сам занимал с женою и ребенком под крышей.

¹ В капелле остался младший брат Гайдна Михаил (1737—1806). Он был принят туда в 1745 году, впоследствии стал известным церковным композитором, служил концертмейстером и органистом в Зальцбурге. Отношения между братьями на протяжении всей жизни оставались близкими и дружескими, хотя они жили в разных городах.



Замок Шёнбрунн

С гравюры К. Шютца 1782 года

Впереди покуда не предвиделось никаких прочных благ. Гайдн достиг критического момента своей жизни. Он должен был избрать более легкий или более трудный дальнейший путь, пойти по линии наименьшего или по линии наибольшего сопротивления.

Естественно, Йозеф обратился к родителям за советом. Мать уговаривала Гайдна посвятить себя духовной карьере. Одно время и сам Гайдн помышлял о вступлении в орден сервитов, чтобы иметь возможность наесться досыта. Но то были лишь временные колебания.

В итоге их Гайдн заявил решительно и бесповоротно: «Я не могу стать священником»¹. Его страстная привязанность к музыке и его воля победили. Он предпочитал гибель отказу от своих заветных и все более крепнувших желаний.

По воспоминаниям Диса, Гайдн в старости говорил ему: «Молодые люди могут видеть на моем примере, что из ничего может возникнуть нечто. Но то, чем я стал, есть всецело результат сильнейшей нужды»².

¹ Dies, S. 32.

² Ibid., S. 18.

Весной 1750 года Гайдн, присоединившись к паломникам, отправился в Мариацелль, где ему удалось восхитить присутствующих в храме и церковные власти замечательным пением (перелом его голоса завершился). Целых восемь дней Гайдн сытно ел, а затем, удовлетворенный своим успехом и вырученной небольшой суммой денег, возвратился в Вену. Но ведь это была только мимолетная удача поразительного таланта, за которой вновь последовали долгие месяцы и годы лишений.

«Когда я наконец потерял свой голос,— пишет Гайдн в автобиографической заметке,— мне пришлось целых восемь лет едва перебиваться обучением юношества (NB: этот жалкий хлеб ведет многих гениев к гибели, так как им недостает времени для совершенствования)»¹.

Впрочем, и уроки появились не сразу. До того пришлось пережить отчаянное время поисков заработка. Понемногу удалось найти кое-какую работу, хотя и не обеспечивающую, но все же позволяющую не умереть с голода. Гайдн стал давать уроки пения и игры, кроме этого он участвовал как скрипач в маленьких серенадных и танцевальных ансамблях.

Уже в 1750 году Шпанглер отказал Гайдну в жилье. Но тут, в очень трудную минуту жизни, Гайдна выручил коммерсант Антон Бухгольц, ссудивший его сто пятьдесят гульденами (флоринами). В завещании Гайдна, составленном в 1801 году, мы находим занятное об этом упоминание: «Девушке Бухгольц — 100 флоринов, ибо ее дед одолжил мне в моей юности и при крайней нужде 150 флоринов, которые я, впрочем, уплатил уже 50 лет тому назад»². Эти слова свидетельствуют о глубокой благодарности Гайдна, о том, насколько незабываемыми остались для него година бедствий и помощь Бухгольца.

Она дала Гайдну возможность снять комнату под крышей большого, шестиэтажного дома на улице Капустного рынка. Это было красивое, оживленное, привилегированное место австрийской столицы³. Недаром в доме жили знаменитый либреттист Метастазιο (вскоре помогший Гайдну овладеть итальянским языком) и княгиня Эстерхази, мать будущего покровителя Гайдна — князя Павла Антона Эстерхази.

¹ Briefe, S. 77.

² Цит. по книге: L. Nohl. Musiker-Briefe. Leipzig, 1867, S. 166.

³ См. стр. 32 и 34 настоящей книги.



Георг Рейтер-младший

*С портрета маслом
неизвестного автора*

Впрочем, жалкая мансарда Гайдна на шестом этаже не имела даже минимальных удобств. Ее пронизывали ветер, дождь и снег. В комнате не было печки, и вода зимой часто замерзала. Но Гайдн не унывал, он находил все это естественным, искал в помехах и неудобствах повод для шуток. А главное — он с восторгом отдавался музыке.

«Когда я сидел за моим старым, изъеденным червями клавиром, — рассказывал Гайдн в старости Гризингеру, — то не завидовал счастью любого короля»¹.

Живость ума, юмор, неудержимая склонность к комическим выходкам и мистификациям, проявившиеся уже раньше в характере Гайдна, выступили теперь особенно ярко и интенсивно.

Сохранился ряд анекдотов о шутках и проказах Гайдна (в большинстве своем они записаны со слов самого композитора). Из них любопытен, например, рассказ об организованном однажды «кошачьем концерте».

Собрав друзей-музыкантов, Гайдн разместил их ночью поодиночке в укромных уголках одной из улиц Вены (и даже на мосту), а затем предложил каждому заиграть по условленному сигналу то, что придет на ум. Легко предста-

¹ См.: Griesinger, S. 13.

вить переолох, поднятый проснувшимися венскими обывателями. Двое из музыкантов угодили в полицию — среди них литаврист, расположившийся на мосту; но ни тот, ни другой не выдали зачинщика скандальной «серенады».

Борьба за хлеб насущный и веселое времяпрепровождение с товарищами не мешали Гайдну серьезно работать.

Он занимался изучением ряда теоретических трудов, в частности книги И. Маттезона «Совершенный капельмейстер» (1739) и трактата «Gradus ad Parnassum» И. Фукса (1725) ¹.

У гамбургского музыкального писателя, композитора и дирижера Маттезона было немало свежих, прогрессивных идей о значении национальных примет музыки, выразительности и напевности музыкального мышления. Эти идеи противостояли рутине, схоластике, инерции и не могли не вдохновлять юного Гайдна.

С большим вниманием и уважением читал Гайдн также теоретический труд «Шаг к Парнасу» Иоганна Йозефа Фукса, австрийского композитора и теоретика, главы старовенской школы. Труд этот был вначале опубликован на латинском языке, а в 1742 году появился на немецком.

Л. Новак цитирует следующие примечательные слова Фукса из трактата «Gradus ad Parnassum»: «Итак, я говорю, что то сочинение отмечено хорошим вкусом и заслуживает предпочтения, которое основывается на правилах, воздерживается от пошлых, распутных мыслей, содержит в себе нечто изысканное, благородное и возвышенное, приводит все к естественному порядку и способно также доставить удовольствие понимающему музыку» ².

Нетрудно заметить, что эти принципы вошли в эстетику Гайдна, хотя далеко не исчерпывали ее.

Уже в юности своей Гайдн формировался как художник с очень прогрессивными, новаторскими тенденциями к синтезу стройного и содержательного, возвышенного и доступного. Поэтому его не удовлетворяли, отталкивали всякие претензии абстрактных, сухих теоретических и эстетических систем.

¹ Кстати сказать, эти работы сохранились в библиотеке Гайдна после его смерти. По Фуксу, Гайдн даже составил (в 1789 году) свое руководство контрапункта (снимок страниц рукописи см. в издании: «Haydns Werke in der Musiksammlung der National Bibliothek Széchenyi in Budapest». Budapest, 1959, S. 52—53).

² См.: Nowak, S. 18.



На улице Капустного рынка.
Справа дом, где жил Й. Гайдн
С гравюры К. Шютца 1786 года

Об одной из таких систем он говорил позднее, судя по воспоминаниям Диса: «„Основательно и строго сделанная работа; но слишком робкая, слишком гнетущая, в ней слишком много бесконечно мелких оков для свободного духа”. Я,—пишет Дис,—взял слово и прибавил: „Подобно, например, столь узким платьям или ботинкам, что в них нельзя двигаться, нельзя ходить?” — „Именно так”,—был ответ Гайдна»¹.

С начала 50-х годов XVIII века складывались основы будущих эстетических воззрений, признающих высшим судьей музыкальной красоты не догматы и теоретические правила, но музыкальный слух, музыкальное ухо², истинные музыкальные потребности чутких любителей музыки. В этом отношении Гайдн подчеркивал и развивал эстетические принципы, ранее провозглашенные другими «свободомыслицами» конца XVII и начала XVIII веков.

¹ См.: Dies, S. 41.

² См.: Griesinger, S. 114.

Способность музыки выражать чувства, и притом чувства движущиеся, развивающиеся, — все более подчеркивалась музыкальными писателями. Одновременно старое учение об аффектах как о неизменных, застылых проявлениях эмоций терпело крах; основные его положения опровергались развитием музыкального искусства, самой музыкальной практикой.

Вот два весьма характерных высказывания И. Маттезона.

Первое из них относится к 1739 году: «Надо раз и навсегда сказать: хорошие математические соотношения еще не составляют всего. Это старое, укоренившееся заблуждение. Вся красота вовсе не от них зависит; внутренние, естественные и моральные взаимоотношения и трогательное их использование содержат в себе истинную силу мелодического и гармонического воздействия для возбуждения самого прочувствованного наслаждения»¹.

Второе высказывание (1744) гласит: «Можно прекрасно изобразить с помощью простых инструментов благородство души, любовь, ревность и т. д. Можно передать все движения души простыми аккордами и их последованиями без слов, так, чтобы слушатель схватил и понял ход, сущность и мысль музыкальной речи, как если бы сие была настоящая разговорная речь»².

Вспомним и краткое, но существенное эстетическое высказывание Иоганна Иоахима Кванца, относящееся к 1752 году, согласно которому музыка имеет своей целью «овладевать сердцами, возбуждать или успокаивать страсти»³.

Случайное знакомство с тетрадью клавирных сонат Филиппа Эммануила Баха явилось для Гайдна в этот период первичного становления его самостоятельного музыкального творчества целым откровением. Ведь Гайдну, еще находившемуся в русле многих традиций старой венской школы, предстояло многое продумать и переосмыслить, чтобы смелее и увереннее двинуться вперед.

¹ Цит. по книге: Э. Бюкен. Музыка эпохи рококо и классицизма, стр. 62.

² Цит. по книге: «Материалы и документы по истории музыки», т. II. XVIII век. Под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1934, стр. 22.

³ Цит. по книге: H. Chr. W o r b s. Die Sinfonik Haydns. DDR, 1956, S. 11.

Дом на улице Капустного
рынка, где на шестом этаже
жил Й. Гайдн

*С гравюры Г. Д. Хеймана
по рисунку С. Клейнера*



Музыка Филиппа Эммануила Баха с присущими ей богатством эмоциональных оттенков, чувством юмора, свободной и порою капризной импровизационностью — послужила для Гайдна одним из освобождающих стимулов. У Ф. Э. Баха пленяли и гармонические смелости, и изменчивость ритмики, и приемы варьирования тем, намечающие элементы их «разработки», и изящные украшения, и новаторство клавишной фактуры. А в целом Ф. Э. Бах привлекал очень убежденным и последовательным провозглашением гибкого и выразительного гомофонного стиля. Он же указывал пути к трактовке инструментальных сочинений как своего рода бесед, сталкивающих различные индивидуальности и темпераменты. Одна из трио-сонат Ф. Э. Баха (для двух скрипок и виолончели, сочиненная в 1749 году) называлась: «Разговор между сангвиником и меланхоликом».

Отсюда прямой путь к «разговорным» фортепианным сонатам Бетховена (например, № 10), но отсюда же и более короткий путь к «разговорности» в инструментальной музыке Гайдна.

Естественно поэтому признание Гайдна в старости касательно первого знакомства его с шестью клавишными сонатами Ф. Э. Баха: «Я тогда не отошел от моего клавира, пока

они не были проиграны; и кто меня основательно знает, тот найдет, что я очень многим обязан Эммануилу Баху, что я его понял и прилежно изучал; сам Эммануил Бах однажды сделал мне комплимент по этому поводу»¹.

Другим — и притом важнейшим! — стимулом творческого становления Гайдна явилось его знакомство с народно-бытовой музыкой Вены, с которой он особенно тесно соприкасался во время различных «проб» заработка.

В то время отчетливо отделялись друг от друга и даже противостояли друг другу различные сферы музыкальной жизни Вены.

Одна из них имела своим центром придворное искусство, а своей периферией — более или менее привилегированные круги зрителей и слушателей. Это была Вена придворных музыкальных фестивалей и балов, итальянских оперных представлений, «застольных музык». Помимо дворца, пригородных и загородных замков, этого рода искусство сосредоточивалось и в театре, расположенном вблизи дворца и посещавшимся двором, дворянством и представителями бюргерской знати.

Другая Вена была Веной по преимуществу демократической. Так, среднее сословие горожан охотно посещало городской театр у Каринтских ворот, где можно было увидеть и услышать представления, далекие от пышности и витиеватости придворного стиля.

Впрочем, музыка демократических слоев Вены находила свое преимущественное развитие не столько в театре, сколько в разнообразных формах «малого», бытового музицирования. Сюда следует отнести балаганные представления на манер нашего Петрушки (по-немецки Hanswurst, то есть Иван Колбаса), демонстрации марионеток на площадях, а также весьма широко развитые формы театральных увеселений и серенад («ночных музык») под открытым небом; чаще всего они приурочивались к различным семейным событиям, например именинным дням, свадьбам и другим торжествам.

Было бы тщетным искать в этих слоях демократического искусства ярко выраженных свободолюбивых, оппозиционных в отношении социального слоя настроений.

В сравнительно недавнем прошлом Австрия много перенесла и выстрадала — особенно от опустошительных и же-

¹ См.: Griesinger, S. 13.

стоких нашествий турок, оставивших грозные и тоскливые воспоминания. Бабушка Гайдна (умершая в 1739 году) еще хранила их в своей памяти. Развитие капиталистического уклада в Австрии протекало медленно, сдержанно под давлением феодально-абсолютистского государства и принимало компромиссные формы, при которых помещики выступали в качестве крупного масштаба предпринимателей, а многие бюргеры стремились получить дворянское звание и приблизиться ко двору. Уже в это время явственно проявились и тенденции Габсбургской монархии угнетать неавстрийские народы, все больший круг которых попадал в сферу ее господства.

Вена была в то время — да и много-много позднее! — политически «мертвым царством», охраняемым патриархальной верой в императорскую власть, исправной полицией и строгой цензурой «отцов»-иезуитов. Разумеется, и в подобных условиях происходило брожение умов, но оно выступало смутно, осторожно, отвлеченно. Своей робостью австрийские бюргеры даже превосходили немецких собратьев.

Несколько десятилетий спустя Бетховен прекрасно выразил политическую пассивность и «добропорядочность» австрийцев следующими словами: «...я полагаю, что покуда австриец располагает темным пивом и сосисками, он на восстание не поднимется»¹.

Тем не менее в демократической музыкальной культуре Вены, несмотря на присущие ей черты некоторой мещанской ограниченности, было много здоровых народных начал, много бытовой сочности и яркости.

Издавна жила и процветала культура демократической песни, фиксировавшейся уже с конца XVII века в печатных сборниках.

Во времена юности Гайдна все явственнее складывалось то музыкальное искусство танцев, которое позднее расцвело в творчестве самого Гайдна, Моцарта, Шуберта, Ланнера, Штраусов и оказало могучее влияние на мировую культуру танца, прежде всего — вальса.

Особые, замечательно рельефные интонации венской музыки, качества которых ощутимы уже у венских симфонистов — предшественников Гайдна, были ценны прежде

¹ Письмо Н. Зимроку от 2 августа 1794 года. Письма Бетховена. 1787—1811. М., 1970, стр. 92.

всего органическим сочетанием своеобразия с общезначимостью.

Своеобразие создавалось весьма определенным и типическим колоритом венской жизни — веселой, экспансивной, эмоционально-переменчивой. Так, скажем, венские «капризы темперамента» с их широким диапазоном от углубленной мечтательности до простодушной бойкости, которые столь присущи Гайдну и Моцарту, уже дают себя знать в творчестве Г. К. Вагензейля (1715—1777). А. Шеринг справедливо отмечает у Вагензейля «наклонность к бодрому, веселому музицированию *en tempo*¹, к танцу, игре и народной песне»².

Общезначимость имела своей основой переплавку в этой музыке интонационных начал самых различных национальностей, скрепявшихся в Вене, как подлинно интернациональном городе; при этом особенно существенными оказались вклады славянской (чехи, сербы, хорваты), венгерской и итальянской музыки.

О том, как уже в это время передовые музыканты умели ценить первоклассные по своему значению уроки народности, свидетельствуют хотя бы слова автобиографии Г. Ф. Телемана, опубликованной Маттезоном в 1740 году. Описывая свои впечатления от народной («польской и гапакской») музыки в Верхней Силезии, Телеман отметил: «Трудно себе представить, какие выдумки являются у подобных музыкантов, когда они фантазируют во время отдыха танцующих. Внимательный слушатель мог бы в течение недели застаться мыслями на всю жизнь»³.

На Гайдна соприкосновение с разными слоями венского музыкального быта, столь богатыми и собственными и инонациональными элементами, оказало крайне плодотворное влияние.

Одним из первых интересных результатов этого соприкосновения явился новаторский опыт Гайдна в жанре комической оперы — зингшпиля. Гайдн сочинил этот зингшпиль

¹ Без приготовления, импровизационно (лат.).

² A. Schering. Geschichte des Instrumental-Konzerts. Leipzig, 1927, S. 154.

³ Цит. по книге: «Материалы и документы по истории музыки», т. II, стр. 93.

Йозеф Курц

С гравюры Ф. Ландерера



в содружестве с венским комиком Иоганном Йозефом Курцем (1715—1784). Курц был в то время весьма популярен в Вене как талантливый актер и автор ряда фарсов, объединенных приключениями комического персонажа Бернардона, представлявшего переосмысление старого героя — Гансвурста. Среди этих фарсов имелись: «Бернардон в сумасшедшем доме», «Бернардон — калькуттский великий могол», «Счастливая связь Бернардона», «Бернардон на костре», «Вновь пробужденный Бернардон», «33 проделки Бернардона», «Сон Бернардона в пустыне», «Бернардон-отшельник» и т. д. Порою имена Бернардона и Гансвурста соединялись, например в представлении «Чудесные путешествия Гансвурста и Бернардона в Венгрию, Италию, Голландию, Испанию и Францию». Курца так и называли Бернардоном.

С 1737 года Курц выступал в театре у Каринтских ворот и пользовался огромным успехом у публики. Дошедший до нас прекрасный его портрет рисует с редкой живостью и убедительностью острый, подлинно артистический профиль комика-демократа.

Будучи человеком весьма подвижного ума и пылкого темперамента, Курц, познакомившись с Гайдном, как ав-

тором услышанной им серенады¹, сразу оценил его талант и предложил сочинить музыку к составленному им либретто комической оперы «Кривой бес». Это либретто, кстати сказать, использовало сюжетные линии знаменитого романа А. Р. Лесажа «Хромой бес».

Гайдн принял предложение Курца и написал музыку, которая, к сожалению, не дошла до нас. Мы знаем лишь, что «Кривой бес» исполнялся зимой 1751/52 года в театре у Каринтских ворот со значительным успехом. «Гайдн получил за него 25 дукатов и считал себя очень богатым»². Известно также (со слов исследователя Роберта Хааса), что в 1758 году Гайдн сочинил музыку для «Нового кривого беса» того же Курца — очевидно, с использованием музыки 1751 года. Любопытно, что в либретто было указано имя автора музыки, вопреки тогдашним обычаям³.

Смелый дебют молодого, еще крайне мало известного композитора на театральной сцене в 1751 году сразу составил ему популярность среди демократических кругов и... весьма дурную славу у ревнителей старых музыкальных традиций обязательного контрапункта и утомительно торжественной *opera seria*. Вспомним, кстати, что «война буффонов» в Париже, приведшая к острому конфликту различные направления оперного искусства, возникла также в это время — в 1752—1754 годах.

Упреки в «шутовстве», «легкомыслии» и прочих грехах были позднее перенесены различными ревнителями «возвышенного» на остальное творчество Гайдна, начиная его симфониями и кончая его мессами.

Последним этапом творческой юности Гайдна — перед тем как он вступил на самостоятельный композиторский путь — следует, по-видимому, считать его занятия с Никола Антонио Порпоро (1686 — 1768), итальянским композитором и капельмейстером, представителем неаполитанской школы. Приехавшим в Вену в 1753 году⁴.

Порпора просматривал композиторские опыты Гайдна и делал ему указания. Гайдн, чтобы вознаградить учителя, был аккомпаниатором на уроках пения, даваемых Пор-

¹ Серенада была исполнена не только в честь красивой жены Курца, но и в честь его самого.

² Dies, S. 43.

³ См.: Nowak, S. 119—120.

⁴ До этого Порпора жил в Вене дважды.



Театр у Каринтских ворот в Вене

С гравюры

порой, и даже прислуживал ему. В автобиографической заметке (1776) Гайдн сообщает, что он «удостоился милости изучить истинные основы искусства сочинения у знаменитого господина Порпоры»¹. В «Биографических заметках» Гризингера мы находим менее благополучную, но также положительную формулировку Гайдна: «При этом не было недостатка в обзывании меня ослом, олухом, плутом², в тычках в бок; но я все сносил терпеливо, так как извлекал большую выгоду из указаний Порпоры в области пения, композиции и итальянского языка»³. Насколько это признание большой полезности общения с Порпорой соответствует истине и насколько объясняется чрезвычайной подчас скромностью Гайдна — судить трудно.

23 февраля 1754 года в возрасте сорока шести лет умерла в Рорау мать Гайдна. Его отец вскоре (19 июля 1755 года) вступил в новый брак.

¹ Briefe, S. 77.

² В подлиннике — по-итальянски: asino, coglione, birbante.— Ю. К.

³ См.: Griesinger, S. 14.



Новый рынок (Мучной рынок) в Вене
Неизвестного автора

К середине 50-х годов относится поездка Гайдна на охотно посещавшийся высшим светом курорт Маннерсдорф (вблизи венгерской границы на реке Лейта). Гайдн сопровождал венецианского посла Пьетро Коррера и его возлюбленную, пению которой аккомпанировал по рекомендации Порпоры. Поездка оказалась приятной и близостью к родным местам, и красотами природы, и минутами отдыха.

Тем временем Гайдн познакомился с рядом весьма крупных музыкантов, в том числе с Вагензейлем и Глюком¹. Глюк отнесся к Гайдну с большим вниманием и советовал отправиться для дальнейшего совершенствования в Италию. Позднее Глюк и Гайдн ценили друг друга, но и только.

По возвращении из Маннерсдорфа Гайдн поселился в несколько лучшем помещении, чем его прежняя мансарда на улице Капустного рынка. Но тут его жестоко обокрали. В отчаянии Гайдн обратился за помощью к отцу

¹ С 1754 года Х. В. Глюк был капельмейстером Венской придворной оперы.

и просил прислать ему полотна для рубашек. Отец явился в Вену, дал сыну семнадцать крейцеров и посоветовал не отступать от правил патриархальной морали: «бойся бога и люби своего ближнего!»¹. Выпутаться из затруднительного положения помогли друзья и знакомые.

Оглядываясь на первое двадцатилетие жизни Гайдна, мы видим, что оно совпало со многими важными событиями истории, культуры и искусства.

Политическая обстановка была все время беспокойной, военные конфликты вспыхивали постоянно, затрагивая так или иначе интересы Австрии.

До величайших революционных потрясений конца века было еще далеко. Но во Франции уже бурно развивалось свободолобие нового времени. Стремительно развертывали деятельность Вольтер, Руссо, Дидро. В 1751 году вышли в свет первые два тома знаменитой «Энциклопедии».

Наступило время больших побед естествознания — уже в 1748 году М. В. Ломоносов сформулировал теорию сохранения вещества.

Заканчивалась большая эпоха искусства прошлого. В 1736 году умер Джованни Перголези, в 1741 году — Антонио Вивальди, в 1750 — Иоганн Себастьян Бах.

Но в 1745 году Ян Стамиц основывает в Мангейме симфоническую школу. К 1752 году относится начало немецкого зингшпиля («Черт на свободе» И. Штандфуса). В 1753 году Ф. Э. Бах публикует свой «Опыт истинного способа игры на клавире».

В 1744 году рождается вождь немецкого просветительства Гердер, в 1749 году — великий Гёте.

С начала 50-х годов в странах немецкого языка (а особенно в Мангейме и Вене) чрезвычайно интенсивно развивается инструментальная музыка, основанная на требованиях яркой эмоциональной образности, опирающаяся на устойчивые бытовые жанры, на фольклор, утверждающая динамичность и самостоятельность инструментальных форм. Музыкальное искусство стоит на пороге новой эпохи.

¹ См.: Griesinger, S. 17.

Глава вторая

ПЕРВЫЕ КВАРТЕТЫ

В жизни и творчестве Гайдна подготавливался решительный перелом. Его материальное положение стало мало-помалу улучшаться, жизненные позиции крепнуть. Вместе с тем великое творческое дарование принесло свои первые значительные плоды.

Еще около 1750 года Гайдн написал маленькую мессу (в фа мажоре), выказав в ней не только талантливое усвоение современных приемов данного жанра, но и очевидную склонность к сочинению «веселой» церковной музыки. Такая «веселость», пользующаяся бытовыми элементами танца и марша, типична для многих духовных сочинений Гайдна. И следует вспомнить, что она вызывала немало нападков еще при жизни композитора. Сам Гайдн отвечал на подобные нападки очень резонно и остроумно: «Когда я думаю о боге, мое сердце так полно радости, что ноты бегут у меня словно с веретена. И так как бог дал мне веселое сердце, то пусть уж он простит мне, что я служу ему так же весело»¹.

Ошибочным было бы представить себе Гайдна в какой-либо мере антирелигиозным человеком. Напротив, он был искренне верующим. Однако Гайдн совершенно не признавал религиозного мракобесия и достаточно скептически относился к служителям официальной религии. Веру Гайдна можно определить как очень наивную, патриар-

¹ Цит. по книге: L. Schmidt. Joseph Haydn, S. 31.— Попытка толковать этот ответ как иронический (см.: С. М. Гранд. Die Messen von Joseph Haydn. Würzburg, 1941, S. 373) представляется нам неубедительной.

хальную и истинно гуманистическую. Всем своим творчеством Гайдн встал в первые ряды тех прогрессивных музыкантов, которые, настойчиво обращаясь к образам реальной жизни, освобождали искусство от религиозных пут.

Гораздо более важной датой, чем дата сочинения первой мессы Гайдна, является дата сочинения его первого струнного квартета (1755).

Толчком тут послужило знакомство с любителем музыки, помещиком Карлом Фюрнбергом. В усадьбе Фюрнберга — Вайнцирль вблизи Визельбурга (на запад от Вены, около альпийских предгорий) устраивались домашние камерные музицирования. В них принимали участие два любителя (местный священник и управляющий имением) и виолончелист-профессионал Альбрехтсбергер (брат знаменитого контрапунктиста, учителя Бетховена). К ним в качестве скрипача присоединился Гайдн. Любовь Фюрнберга к музыке была живой и искренней, а обстановка самой располагающей. Дошедшая до нас литография Я. Альта рисует замок Фюрнберга среди живописной долины, на фоне цепи гор¹. Хочется попутно отметить, что впечатления поэтичной и порою богатой красками и формами природы всю жизнь сопровождали Гайдна и безусловно оказали огромное плодотворное влияние на становление его творчества.

Окрыленный вниманием и материальной поддержкой со стороны Фюрнберга, Гайдн написал сначала ряд струнных трио, а затем и первый струнный квартет, за которым вскоре последовало около двух десятков других, а также несколько Scherzandi для смешанного состава струнных и духовых².

Первые свои квартеты Гайдн первоначально еще не именовал квартетами. Он давал им различные названия, как «Quadri», «Cassationen», «Divertimenti», «Notturni»³.

Близкое знакомство Гайдна с разнообразными формами венского музицирования помогло ему отразить и претворить в квартетах громадное разнообразие и богатство

¹ См. стр. 22 настоящего издания.

² Некоторые образцы ранних камерных сочинений Гайдна см. в приложении к книге: A. Reissmann. J. Haydn. Berlin, 1878.

³ См.: A. Sandberger. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte. München, 1921, S. 228.

этих форм — от серенады и кассации до сюиты, оперной симфонии, сонаты и концерта.

Правда, у Гайдна в области струнного квартета были и более или менее непосредственные предшественники — например, мангеймские композиторы или чешский композитор Ян Цах (1699—1773), в сохранившихся квартетах которого исследователь предыстории гайдновского квартета Адольф Зандбергер усматривает «привлекательнейшие предчувствия гайдновского духа»¹.

Однако Гайдн уже в первых своих квартетных опытах обнаружил замечательные самостоятельность и самобытность, которые вскоре привели его к формированию нового жанра струнного квартета.

Первые восемнадцать квартетов (соч. 1—3) весьма многообразно и ярко характеризуют ранний период квартетного творчества Гайдна.

Из них первые двенадцать содержат по пяти частей каждый (за исключением пятого квартета из трех частей).

В четырех частях впервые написан тринадцатый квартет (соч. 3 № 1). Четырнадцатый квартет вновь отступает от четырехчастности (в нем три части), также и шестнадцатый (из двух частей). Начиная семнадцатым квартетом (соч. 3 № 5) прочно устанавливается четырехчастность, которой Гайдн в дальнейшем неуклонно придерживается².

Пятичастность, трехчастность и двухчастность в ранних квартетах Гайдна являются пережитками предквартетных форм — сюиты, кассации, оперной увертюры.

Состав пятичастных квартетов Гайдна постоянен. Каждый из них содержит две быстрые части, одну медленную и два менуэта. Быстрыми частями обычно являются первая и последняя, медленная часть обычно находится посередине. Однако такой порядок соблюден не всегда. Третий и двенадцатый квартеты начинаются медленными частями и имеют быструю часть посередине (между двумя менуэтами).

В пятом (трехчастном) квартете совсем нет менуэта. Его схема (*Allegro — Andante — Allegro molto*), по спра-

¹ A. Sandberger. *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, S. 250.

² Исключением составляет многочастная квартетная композиция соч. 51 «Семь слов Спасителя на кресте» (семь «сонат» с интродукцией и программной кодой), а также двухчастный (неоконченный) последний квартет (соч. 103).

ведливому замечанию А. Зандбергера¹, обнаруживает очевидное влияние форм старой оперной симфонии.

Этого нельзя сказать про трехчастный четырнадцатый квартет (соч. 3 № 2), где мы встречаем скорее сжатую сонатную форму нового типа (Andante с вариациями, менуэт и Presto).

Напротив, двухчастный шестнадцатый квартет (соч. 3 № 4) содержит вновь черты старомодной конструкции (двукратные чередования медленного и быстрого темпов в финале).

Формы частей ранних квартетов Гайдна еще не отличаются широтой и размахом, свойственными более поздним представителям этого жанра в творчестве композитора. Но мы уже находим тут все четыре основные рода форм, то есть формы сонатные, рондовые, вариационные и трехчастные.

Притом гегемония сонатной формы выступает сразу совершенно явственно. Эта гегемония — весьма важное обстоятельство, которое нередко упускается и о котором поэтому необходимо сказать кое-что.

Сложные формы рондо складываются и получают значительный удельный вес лишь у позднего Гайдна и у Моцарта. Бетховен придает формам рондо дальнейшее развитие и определенность (с отчетливой кристаллизацией нескольких основных типов). Он вводит в рондо весьма действенные элементы сонатности (разработки), но в то же время усиливает специфичность рондовых форм.

Причины этого понять нетрудно. Бетховену с присущей его творчеству поразительной индивидуализацией отдельных произведений и постоянным пониманием сонатно-симфонического цикла как целого, слагающегося из резких внутренних контрастов и противоречий (на основе внутренней «сюжетности», эмоциональной программности), крайне важно было максимально индивидуализировать и отдельные формы, создать наряду с формой сонатного аллегро столь же специфические и развитые формы рондо, вариаций и т. д., пригодные для воплощения определенных кругов образов, способные занять опреде-

¹ См.: A. Sandberger. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte, S. 256.

ленные участки, разделы сонатного целого (так, например, в эволюции сонат Бетховена различные формы рондо играют своеобразные, качественно несходные роли).

Не то у Гайдна. У него еще нет (за исключением отчасти позднего периода) бетховенского стремления к максимальной индивидуализации форм. Зато очень сильно прогрессивное для того времени общее тяготение к сонатной форме как высшей форме новой инструментальной музыки.

Не только быстрые (чаще всего первые и последние) части ранних квартетов Гайдна, но и их медленные части написаны обычно в сонатных формах.

Было бы, однако, неверным думать, что эти формы уже сколько-нибудь широко развиты. Напротив, они в большинстве своем еще скромны по размерам, миниатюрны и часто даже минимальны.

Австрийский музыковед Вильгельм Фишер очень удачно ссылается на яркий прототип миниатюрных сонатных форм, который мы имеем в шестой (ми-мажорной) двухголосной инвенции И. С. Баха¹. В самом деле, тут нет ни вполне четкого противопоставления двух тем, ни богатого тематического состава, показательного для развитой сонатной формы. Но мы находим в упомянутой инвенции все остальные существенные черты сонатности: «экспозицию» с модуляцией из тоники в доминанту, «разработку» с использованием побочных медиантовых тональностей и «репризу» (тоника — тоника).

Правда, уже ранние произведения Гайдна решительно отличаются от баховских своим музыкальным строем, но именно подобного рода несложные сонатные формы мы постоянно встречаем у Гайдна в раннем периоде его творчества, да, впрочем, и позднее.

Вот несколько примеров: первая и последняя части первого квартета (соч. 1 № 1), третья и пятая части второго квартета (соч. 1 № 2), третья часть четвертого квартета (соч. 1 № 4), вторая часть пятого квартета (соч. 1 № 5), первая, третья и пятая части шестого квартета (соч. 1 № 6) и другие (примеров очень много). Во всех этих и подобных случаях мы имеем характерные формы с относительно слабо дифференцированным тематическим ма-

¹ См.: W. F i s c h e r. Zur Entwicklungsgeschichte des wiener klassischen Stils. «Studien zur Musikwissenschaft», 1959, Н. 3, S. 75.

териалом, с очень небольшими, а то и микроскопическими разработками, с простыми модуляциями.

В частности, тут, как в уже упомянутой инвенции Баха, примечательна особая, первенствующая роль медиантовых тональностей (особенно тональности шестой ступени) в разработках. Заметим, несколько забега вперёд, что роль натуральных медиантовых тональностей останется основополагающей и для разработок ряда последующих квартетов, симфоний, сонат Гайдна (а также Моцарта).

Но вместе с тем у более позднего Гайдна и у Моцарта постепенно усиливается роль субдоминанты (тональностей второй и четвертой ступеней) в разработках и выступает роль альтерированных медиантовых строев (например, ми-бемоль мажора и ля-бемоль мажора или ми мажора и ля мажора в отношении до мажора). Об этом речь будет впереди.

Данные факты суть факты величайшей важности. Постепенное развитие субдоминанты в разработках (и канцонках) исторически вело к функциональной триадности Бетховена, у которого исключительная роль субдоминанты (наряду с доминантой) стала правилом. Что же касается позднейшей роли строев альтерированных медиант, то они (опять-таки через Бетховена) повели позднее к романтической гармонии.

Кое-где уже в ранних квартетах Гайдна заметно стремление к расширению, «монументализации» сонатной формы (примеры приведем ниже).

Рондовые формы представлены в ранних квартетах Гайдна слабо и очень просто. Примером их могут служить финалы третьего (соч. 1 № 3) и тринадцатого (соч. 3 № 1) квартетов.

В первых восемнадцати квартетах мы встречаем также ряд вариационных форм. Первый случай — во втором менуэте девятого квартета (соч. 2 № 3). Второй случай — в первой части двенадцатого квартета (соч. 2 № 6). Третий случай — в первой части четырнадцатого квартета (соч. 3 № 2). Все это — типические образцы ритмо-орнаментальных, зачастую очень бойких и подвижных вариаций, но не «драматургических» (бетховенского склада).

Наконец, трехчастные формы представлены в квартетах Гайдна преимущественно менуэтами (менуэт —

трио — реприза менуэта). Трехчастная форма с самого начала прочно срастается у Гайдна (как, впрочем, и у других композиторов эпохи) с жанром менуэта и остается в единстве с ним вплоть до самых поздних гайдновских произведений. В своих бесчисленных менуэтах (из квартетов, симфоний, фортепианных сонат, инструментальных ансамблей и других сочинений) Гайдн упорно придерживается трехчастной формы, лишь расширяя и усложняя ее, но редко покидая.

Особо должны быть упомянуты примечательные формы финалов четвертого (соч. 1 № 4) и четырнадцатого (соч. 3 № 2) квартетов. В этих случаях перед нами развитые трехчастные формы с миниатюрными сонатными аллегро в их первых и третьих фазах¹.

Фактура первых квартетов Гайдна еще сравнительно проста. Самостоятельность и свобода движения голосов куда умеренны, нет также и того блестящего, виртуозного использования техники отдельных инструментов, которое сказывается впоследствии. Лишь в более поздних квартетах первых трех опусов (например, в первой части квартета соч. 3 № 2 или в квартете соч. 3 № 3) мы можем наблюдать постепенно развивающуюся тенденцию роста мастерства, блеска и разнообразия фактуры.

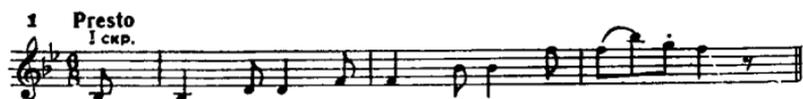
После всего сказанного об относительной простоте и скромности ранних квартетов Гайдна надо особенно решительно подчеркнуть их замечательные новаторские качества.

Кристаллизация самого жанра струнного квартета, уже обособляющегося от «квартетной симфонии» (путем развития камерного стиля), живость и бойкость музыкального языка, уходящего от контрапунктических формул барокко, смелое использование гомофонии, постоянно дающая себя знать народность интонаций — все это более или менее отчетливо выступает в ранних квартетах Гайдна.

Те или иные отдельные их качества удобнее всего проследить обращаясь к конкретным примерам и коснувшись последовательно ряда квартетов.

¹ Кстати сказать, подобное расширение трехчастной формы имеет место и в более поздних менуэтах Гайдна.

Вот первая тема первой части первого квартета (с-бемоль мажор, соч. 1 № 1):



Любопытно сравнить это построение темы по гармоническим тонам с аналогичными фигурами мангеймцев. Подобные темы Гайдна (тут и во множестве других случаев, хотя имеются, как мы увидим, исключения) более сдержанны, спокойны, менее «ракетообразны» и импульсивны. В этом сказывается наследие венской музыкальной культуры. Восприняв от мангеймцев многое (прежде всего активность ритмо-интонаций), Гайдн и позднее остался верным сыном Вены — в преобладании изящества и живости над силой, экспансивности над бурным темпераментом.

В первом же менуэте первого квартета мы встречаем занятные группировки тактов. Сначала десять тактов, затем четырнадцать. Подобные отступления от восьми-шестнадцати тактовых «норм» в высшей степени типичны для гайдновских мелуэтов, где легко найти группы в десять, девять, семь, четырнадцать и т. п. тактов¹.

Важно понять структурно-образную суть подобных группировок. Во всех таких случаях возникают как бы ритмические «мозаики» из мелких тактовых соединений; роль их существенно иная, нежели роль ритмических сжатий и расширений в сонатных формах. Здесь имеют место не столько принципы активного ритмического развития, сколько факторы ритмических перебивок и сдвигов. Известно, что подобные несимметричные построения тактовых групп вообще свойственны старой танцевальной музыке.

У Гайдна они являются весьма ярким выражением темпераментных порывов к ритмо-вариационному разнообразию².

¹ Аналогии приводить излишне, поскольку они слишком многочисленны. Необычные тактовые группировки встречаются в менуэтах Гайдна на каждом шагу.

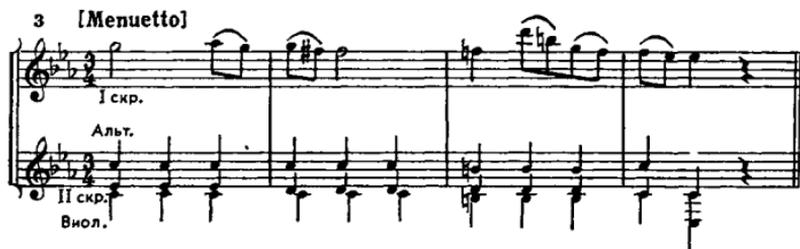
² Хорошая позднейшая аналогия — менуэт из фортепианной сонаты Шуберта до минор (№ 8 в издании Петерса).

Трио второго менюэта первого квартета содержит характерные быстрые смены силы звучностей:



Такие эффекты, типичные для эпохи (в частности, для мангеймцев), мы постоянно встречаем в произведениях Гайдна. Не стоит подчеркивать, что они несколько наивны и манерны. Лишь Бетховен позднее освободил подобные динамические эффекты от манерности, превратив их в свои знаменитые темпераментные и волевые *sforzati*.

Второй менюэт второго квартета (ми-бемоль мажор, соч. 1 № 2) содержит следующий характерный образец мелодических оборотов — «вздохов»:



Правда, аналогичного типа «вздохи» мы встречаем задолго до Гайдна, но у Гайдна они начинают все явственнее приобретать новый эмоциональный оттенок, приближающий их к характеру вздохов соль-минорной симфонии Моцарта (Кёхель, № 550).

Первая часть третьего квартета (ре мажор, соч. 1 № 3) обращает на себя внимание рождающейся пластикой фактуры. Очаровательно звучит дуэт первой и второй скрипок¹ (в него моментами включается и альт); отметим и переключки инструментов в разработке на легком, прозрачном фоне. Кстати сказать, любопытная форма этой части — сонатная, но лишенная повторения не только разработки и репризы (вообще говоря, обычного для Гайдна и Моцарта и отвергнутого более или менее решительно лишь Бетховеном), но и экспозиции.

¹ Два других примера инструментальных дуэтов у Гайдна: Adagio квартета соч. 2 № 2; Andante двадцать седьмой симфонии.

Во втором менюэте этого же квартета выделяется прием ведения мелодии октавами, весьма типичный позднее для квартетов и особенно симфоний Гайдна¹:

[Menuetto]

4 I скр. II скр.

pp Альт.

Виол.

Ныне подобный прием общепринят, а в то время являлся новаторским. Провозглашая новые принципы гомофонной инструментовки и голосоведения, выделяя и подчеркивая темы по-народному — четкими и резкими штрихами, этот прием, естественно, оскорблял слух ретроградов и поэтому не раз вызывал нападки и насмешки.

Эрнст Людвиг Гербер, немецкий лексикограф и органист, так писал о Гайдне много позднее, в 1790 году: «Уже его первые квартеты, ставшие известными около 1760 года, произвели всеобщую сенсацию. Одни смеялись и радовались господствовавшим в них необыкновенной наивности и бодрости, другие кричали о низведении музыки до комических шалостей и о неслыханных октавах... Но скоро привыкли, вопреки всем крикам, к этой манере»².

Первая часть четвертого квартета (соль мажор, соч. 1 № 4) примечательна характерными для венской музыки капризами ритмики и динамики, а также четким отделени-

¹ Несколько ярких примеров: квартеты соч. 1 № 4, соч. 9 № 5 и соч. 54 № 3 (менуэты); квартет соч. 33 № 4 (скерцо); восемьдесят шестая, девяносто четвертая, девяносто шестая, девяносто восьмая и сто четвертая симфонии (менуэты).

² Цит. по книге: Nowak, S. 127—128.

ем заключительной партии. Это один из симптомов постепенно устанавливающейся ясной расчлененности сонатного Allegro у Гайдна.

Первая часть пятого квартета (си-бемоль мажор, соч. 1 № 5) написана в несколько старомодном «помпезном» стиле (мы уже ссылались выше на замечание Зандбергера, правильно связывающего этот квартет с традициями оперной симфонии).

Вообще говоря, никогда не следует забывать, что влияние предшествующих мастеров венской композиторской школы наложило прочный отпечаток на все творчество Гайдна. Во многих отношениях мангеймцы были одностороннее Гайдна, но они (особенно Ян Стамиц) оказывались подчас более яркими в своей «односторонней» пылкости и в резком разрыве с традициями. Поэтому и кажется порою, что линия бурных, героических эмоций протягивается от мангеймцев прямо к Бетховену, словно бы минуя Гайдна и Моцарта.

Впрочем, возвращаясь к первой части пятого квартета, отметим, что традиции (они ощутимы в интонационном складе, в обильном применении секвенций¹) уже заметно преодолены и трансформированы растущей самобытностью мышления Гайдна — броскостью отдельных ритмических фигур, живостью смен ритмов, а также растущим размахом разработки.

Тут уместно сказать о принципах «тематического развития», «тематической работы», которые обычно считают крупнейшим нововведением и завоеванием Гайдна, датируя их расцвет более поздним временем (симфонии 70-х годов и «русские квартеты» — соч. 33).

Привычная постановка вопроса не свободна от недомолвок. Дело не столько в самом факте применения «тематической работы», сколько в качестве этой «работы».

Тематическое развитие, как прием отчленения и разработки отдельных тематических элементов, с самого начала существенно отличалось от приемов полифонии, руководимой правилами контрапункта, хотя тематическое развитие

¹ Секвенции старого типа (с текуче-разомкнутой мелодикой) характерны для ранних, а отчасти и для поздних сочинений Гайдна. Вот некоторые примеры: первая часть восьмой симфонии («Вечер»); конец экспозиции первой части девятой симфонии; заключительная партия первой части семнадцатой симфонии; связующая партия первой части сорок восьмой симфонии. И т. д., и т. п.

исторически вырабатывалось именно в лоне контрапункта, преодолевая его нормы, но сохраняя некоторые его закономерности. В данном плане следует, на наш взгляд, признать меткими и остроумными слова А. Зандбергера, определившего «тематическую работу» как «дитя от брака между контрапунктом и свободой»¹.

Так вот, очевидные и довольно развитые элементы тематического развития нового типа мы находим уже у предшественников Гайдна (не только у мангеймцев, но, скажем, и у представителей венской и берлинской школ).

Однако подобная тематическая разработка еще очень мало динамична. Она носит преимущественно вариационный характер и дает, по сравнению с экспозицией и репризой, лишь некоторые новые оттенки — не более. Таков первый исторический этап развития «тематической работы».

Второй ее этап привел к появлению в разработке принципиально новых (по сравнению с экспозицией) динамических и «драматургических» элементов. На этом этапе своего исторического становления разработка стремится дать яркие, действенные контрасты в отношении экспозиции и репризы — например, путем применения более стремительных и напряженных ритмов, бурных эмоциональных нарастаний патетического минора. При этом разработка уже глубоко отличается качественно от экспозиции и репризы, но она вместе с тем скорее противопоставляется им, чем составляет в совокупности с ними единую линию развития.

Наконец, третий этап исторического становления принципа разработки привел к тому, что она стала неотрывным, важнейшим звеном целого сонатной формы — на основе того или иного образно-программного замысла, той или иной эмоционально-образной сюжетности (такowymi могут быть образно-программные концепции борьбы и гибели, борьбы и победы, различных психологических конфликтов и коллизий).

Первый этап исторического становления разработки блестяще представлен уже в ранних сочинениях Гайдна и ранних сочинениях Моцарта, причем на этом пути Гайдн и Моцарт идут значительно дальше своих предшественников в богатстве, непринужденности используемых оттенков.

¹ См.: A. Sandberger. *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, S. 260.

Второй этап исторического становления разработки дает себя знать в 70—80-е годы XVIII столетия у Гайдна, причем характерные черты его еще усиливаются позднее под влиянием зрелых произведений Моцарта.

Что же касается третьего этапа исторического становления разработки, предполагающего очень высокую степень эмоциональной выразительности и индивидуализации образов инструментальной музыки, а также последовательную диалектичность мышления, то этот этап не был достигнут ни Гайдном, ни Моцартом даже в их поздних произведениях. Он явился творческим достижением, делом всей жизни Бетховена.

Вернемся, однако, вновь к пятому квартету. Его вторая часть (Andante) содержит элементы непринужденной, колоритной скрипичной техники скачков, которая позднее получила богатое применение в квартетах и симфониях Гайдна¹.

Из всех частей пятого квартета наиболее старомоден финал с его текучим, слабо расчлененным тематизмом.

Во втором менуэте из шестого квартета (до мажор, соч. 1 № 6) встречаем характерное хроматическое повышение четвертой ступени, придающее музыке оттенок лидийского лада и весьма частое в фольклоре разных народов²:



В этом же менуэте (особенно в его трио) замечательны яркие, живые смены ритма.

Вообще говоря, для того чтобы перечислить примеры удивительной ритмической изобретательности, живости и

¹ Вот некоторые позднейшие примеры: финал квартета соч. 2 № 2; такты 7—8 первой части четвертой симфонии; такты 15—18 первой части тринадцатой симфонии; первая часть двадцать девятой симфонии; финал квартета соч. 17 № 2; финал тридцать третьей симфонии; начало второй части тридцать четвертой симфонии; финал тридцать шестой симфонии; заключительная партия первой части пятьдесят пятой симфонии; финалы квартетов соч. 74 № 2 и соч. 76 № 2; менуэт из квартета соч. 77 № 1.

² Другие образцы: такт 11 финала квартета соч. 3 № 2; такт 3 трио менуэта восемьдесят восьмой симфонии; финал девяносто второй симфонии (очень яркий пример!); Andante сто третьей симфонии; начала финалов квартетов соч. 76 № 2 и 77 № 1; № 3 из оратории «Времена года».

юмора в менуэтах Гайдна, пришлось бы назвать подавляющее большинство этих менуэтов! Их разнообразие и творческие богатства, в них заключенные, поистине неисчерпаемы. В этой области и в этих качествах даже Моцарт уступает Гайдну — поскольку у Моцарта нет того простоудушно-го и сильного народного юмора, который переполняет творчество Гайдна.

Тема второго менуэта из восьмого квартета (ми мажор, соч. 2. № 2) поражает своим смелым регистровым размахом и ритмической импульсивностью:



Здесь предвосхищаются некоторые черты знаменитого менуэта из ми-бемоль-мажорной симфонии Моцарта (Кёхель, № 543).

Трио этого менуэта Гайдна может, очевидно, служить примером влияния на Гайдна французской музыки — нежные, тонкие орнаменты первой скрипки совсем в духе известной пьесы для клавесина Луи Клода Даkena «Кукушка» (опубликованной, кстати сказать, в 1735 году)¹. То, что Гайдн рано стал воспринимать и оригинально претворять элементы тогдашней французской музыки с присущими ей изящной пластичностью и звукописностью, — свидетельствует об очень широких, интернациональных масштабах его дарования.

Первая часть десятого квартета (фа мажор, соч. 2 № 4) содержит интересный пример репризы в субдоминантовой тональности. Тема Adagio из этого же квартета — относительно редкий образец длинной певучей мелодии у раннего Гайдна:



¹ Другой образец влияния французской музыки — разработка финала пятнадцатого квартета (соч. 3 № 3); сравним, например, клавесинную пьесу Жана Филиппа Рамо «Призыв птиц».



Отметим, что в то время он еще не испытал влияния певучего мелоса Моцарта.

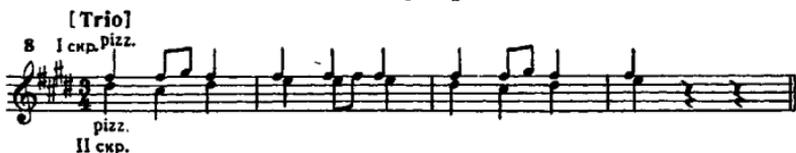
Двенадцатый квартет (си-бемоль мажор, соч. 2 № 6) Зандбергер называет чистым типом кассации¹. В самом деле, части этого квартета весьма миниатюрны и компактны, следуя традиционным формам тогдашних дивертисментов и серенад.

Тринадцатый квартет (ми мажор, соч. 3 № 1) выражает один из сдвигов в квартетном творчестве Гайдна. Дело не только в четырехчастности цикла (впервые!), но и в самой конструкции целого и частей.

Примечательны — рондовая форма финала и особенно весьма четкая по структуре, динамичная и ясно расчлененная форма первой части — сонатного Allegro. Тут обращают на себя внимание: энергичный подъем в тактах 15—20 (в духе мангеймского crescendo, но не столь элементарный), а далее рельефное выделение контрастной побочной партии.

Перед нами один из первых случаев выпуклой контрастности побочной партии (в отношении главной) у Гайдна. Заметим попутно, что и в гораздо более поздних сочинениях Гайдна подобная контрастность встречается далеко не всегда! Превосходна тут же гибкость живых, устремленных переходов. Налицо уже полный состав главной, связующей, побочной и заключительной партий, отчетливо разграниченных и вместе с тем связанных элементами интонационного и ритмического единства.

В трио менуэта — приплясывающий ритм, характерный позднее и для вальсов шубертовской эпохи:



Менуэт четырнадцатого квартета (до мажор, соч. 3 № 2) примечателен канонической имитацией, а Largo пятнадцатого квартета (соль мажор, соч. 3 № 3) — подлинный

¹ См.: A. Sandberger. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte, S 256.

шедевр, одно из лучших вдохновений Гайдна в этом роде. Фактура изумительно прозрачна, мелодические фигуры вырастают одна из другой с непостижимыми естественностью и прелестью. При всем том настроение овеяно поэзией почти романтического свойства (нетрудно уловить «романтические» детали: плагальные обороты в тактах 9—10, выделение терций и квинт трезвучий в мелодии, хроматические обыгрывания тонов и т. д.).

Трио менуэта из этого же квартета напоминает своими интонациями Шуберта (равно как и, например, шубертовского характера тема ми минор из первой части третьей симфонии Бетховена). А в финале квартета встречаются типичные впоследствии для Гайдна юмористические «выходки», основанные на резких контрастах регистров и инструментовки (см., например, такты 16—18 и другие аналогичные).

Первая часть шестнадцатого квартета (си-бемоль мажор, соч. 3 № 4) показывает, что поиски широты форм приносят свои дальнейшие плоды. Эта часть обладает ясно разграниченными фазами и относительным богатством тематического состава. Чередование «дуэтов» и tutti в начале несколько старомодно. Зато разработка не лишена пафоса.

Отчетливую расчлененность сонатных аллегро находим и в двух последних квартетах третьего опуса — семнадцатом и восемнадцатом.

Andante cantabile семнадцатого квартета содержит очень чистый и ясный, очень диатоничный гомофонный мелос первой скрипки на фоне пиццикато гармонического фона других инструментов:

Andante cantabile

9 *I скрип. dolce*

II скрип.
Альт *pizz.*

Вюл. *pizz.*

Музыка этой части — не без доли сладких итальянизмов, которыми нередко оттеняется и мелодика Моцарта.



Концерт Й. Гайдна для органа
Автограф, начала

Вместе с тем тут уже чувствуются элементы широкой, почти эпической до-мажорности, которая позднее выступит в знаменитом *Andante* из девяносто четвертой симфонии («С ударом литавры»).

Финальное *Scherzando* семнадцатого квартета дает образцы веселых, шуточных пауз в теме, характерных для гайдновского инструментального юмора.

В 1756 году возник концерт Гайдна до мажор, обозначенный в автографе как концерт для органа (с оркестром), но служивший также концертом для клавира. Один из разделов первой части этого сочинения волнует игрой мажорных и минорных гармонических красок, в которой ощутимы не только отголоски баховской эпохи, но и тонкоконтрастные эмоции, присущие самому Гайдну.

Меценат Гайдна Карл Фюрнберг, содействовавший сочинению трио и первых квартетов Гайдна, позаботился также об упрочении его материального положения. Он рекомендовал Гайдна венскому аристократу из Чехии и любителю музыки графу Йозефу Францу Морцину. Зиму Морцин проводил в Вене, а летом жил в своем имении Лукавец около Пльзеня. Тамошняя музыкальная капелла

Морцина, по-видимому, была невелика, включая двенадцать-шестнадцать музыкантов. Замок в Лукавце отличался скромностью своих размеров и внешности¹. А кругом опять была природа со всеми ее незаменимыми прелестями.

На службе у Морцина (в качестве композитора и капельмейстера) Гайдн получал даровое помещение, питание и жалованье².

Матери Гайдна уже не было в живых, а отец порадовался тому, что сыну удалось «пристроиться». Служба эта оказалась кратковременной (1759—1760), но все же помогла Гайдну сделать дальнейшие значительные шаги в композиции. Будучи небольшой, инструментальная капелла Морцина отличалась хорошим составом исполнителей (в частности, искусными игроками на духовых инструментах). Явившаяся возможность распорядиться оркестром, проверять на практике для него написанное чрезвычайно воодушевили Гайдна. В год смерти Генделя (1759) Гайдн создает свою первую симфонию, а вслед за ней в ближайшие годы (но не позднее 1762) четыре других.

¹ См.: R. Petzold. Joseph Haydn. Sein Leben in Bildern, No. 22.

² Согласно Гризингеру — 200, согласно Дису — 600 флоринов (см.: Griesinger, S. 20; Dies, S. 45). Сумма, указанная Дисом, маловероятна (см.: Pohl, I, S. 190).

Глава третья

ПЕРВЫЕ СИМФОНИИ. ГАЙДН ПОСТУПАЕТ НА СЛУЖБУ К КНЯЗЮ ЭСТЕРХАЗИ

Сочинение первой симфонии¹ — не менее значительное событие творческой биографии Гайдна, чем сочинение его первого квартета.

Как в области струнного квартета, так и в области симфонии Гайдну предстояло определить и кристаллизовать жанры новой музыкальной эпохи: и сочиняя квартеты, и создавая симфонии, он проявил себя смелым, решительным новатором.

В данном плане между ранними квартетами Гайдна и его ранними симфониями много общего. Но, разумеется, специфичность жанра, формы симфонии сразу дали себя знать.

Как и в первых квартетах, в ранних симфониях еще не устанавливается прочно будущая четырехчастность. Гайдн стал регулярно и без уклонений писать четырехчастные симфонии лишь начиная со своей тридцать первой симфонии. До этого мы встречаем у него симфонии и в трех, и в четырех, и даже в пяти частях.

Но если в ранних квартетах господствует пятичастность, то в ранних симфониях мы наблюдаем колебания между трех- и четырехчастностью (первая, вторая, четвер-

¹ Нумерацию симфоний Гайдна (а также других его инструментальных сочинений) мы даем согласно первому тому тематико-библиографического указателя Хобокена (в ряде случаев приведена для удобства и нумерация общераспространенных изданий).

Хронология ряда симфоний Гайдна, как, впрочем, и множества других его сочинений, остается до сих пор сомнительной. Вдобавок, есть известные основания приписывать Гайдну целые десятки симфоний, кроме зафиксированных.

(а также Моцарта), где они являются сильным средством ритмической активности, ритмических толчков и пульсаций. Уже мангеймцы прекрасно пользовались подобными синкопами; а чтобы напомнить об их исключительно действенной роли в музыке Бетховена, достаточно сослаться на первую часть третьей его симфонии.

Как первый квартет, так и первая симфония, несмотря на их незрелость, уже явственно намечают общий тонус мышления Гайдна, а равно и основные эмоциональные типы отдельных частей (скажем, характер безудержного веселья гайдновских финалов).

Первая часть второй симфонии (до мажор, около 1760 года) содержит черты дальнейшего прогресса. Построение этой части очень компактно и лаконично. Любопытно, кстати сказать, отсутствие повторения экспозиции¹.

Первая тема этой части отличается характерной для мангеймцев (а позднее для Моцарта и Бетховена) внутренней контрастностью:



Особенно важно, что подобная контрастность далеко не оказывается постоянной и у более позднего Гайдна. Опять-таки (как и в отношении сглаженного контраста между главной и побочной партиями) дает себя знать связь Гайдна с венской музыкальной культурой, избегающей резких темпераментных противопоставлений мангеймского симфонизма и усваивающей эти противопоставления очень постепенно и осторожно.

Andante второй симфонии вновь (как и выше отмеченные фрагменты ранних квартетов) обнаруживает влияние на Гайдна французской музыки. Последнее заметно в «галантных» изгибах мелоса и украшающих трелях:



¹ Вспомним, что и у Бетховена отсутствие повторения экспозиции не раз имеет место (например, в фортепианных сонатах соч. 53 и соч. 90).



Финал этой симфонии — образец довольно развитого рондо с тремя темами.

Andante из третьей симфонии (соль мажор, соч. не позднее 1762 года) изобилует «мангеймскими вздохами», о которых мы уже упоминали при обзоре ранних квартетов¹.

Менуэт этой же симфонии любопытен своими каноническими имитациями. Отметим попутно, что Гайдн вообще отдавал дань увлечению контрапунктическими «фокусками»².

Финал третьей симфонии написан в форме фуги. А Гайдн и позднее отдавал фугам более или менее обильную дань³.

Он не порывал с полифонией старого типа так решительно, как это делали мангеймцы или Бетховен среднего периода. Однако старая полифония Гайдном все же глубоко переосмысливалась. Гайдновские инструментальные фуги обычно столь же «скандально веселы», сколь и некоторые его мессы. У старой полифонии Гайдн отнимает черты торжественного пафоса и смело заменяет их чертами бытовой непосредственности, экспансивного музыкального «говора».

Первая часть четвертой симфонии (ре мажор, не позднее 1762 года) отмечена значительной свободой ритмики

¹ Еще примеры «вздохов» у Гайдна: Andante десятой и пятнадцатой симфоний; первая часть семнадцатой симфонии (побочная партия, разработка); финал тридцать первой симфонии (конец седьмой вариации); менуэт квартета соч. 9 № 4; начало квартета соч. 17 № 4; Andante тридцать третьей симфонии; Adagio сорок третьей симфонии и другие.

² Вот некоторые примеры для сравнения: менуэты двадцать третьей и сорок четвертой симфоний; начало разработки первой части сорок шестой симфонии; менуэты клавирной сонаты № 25 и квартета соч. 76 № 2. Любопытны забавные случаи *al Rovescio* (то есть инверсии, движения вспять) в менуэтах клавирной сонаты № 26 и сорок седьмой симфонии.

Блестящей контрапунктической выдумкой Гайдна явился много позднее трехголосный ракоходный канон, посланный композитором Оксфордскому университету (см. воспроизведение в книге: L. Schmidt, *Joseph Haydn*, S. 87).

³ См., например, финалы квартетов соч. 20 № 2, 5 и 6, соч. 50 № 4.

ти голосоведения. Одна из деталей — успокаивающая, по интонационно-логическому смыслу, секвенция разбитых кварт:



Аналогию ей мы находим позднее, скажем, перед концом экспозиции первой части соль-мажорной клавирной сонаты Моцарта (Кёхель, № 283). Перед нами характерные примеры переосмысления старых секвенций в изящно-галантном духе.

В разработке первой части четвертой симфонии уже можно уловить зачатки тех патетических нарастаний, типичных для второго исторического этапа становления разработки, которые составляют существенную черту позднего симфонизма Гайдна и Моцарта.

Очаровательно изящные детали содержит *Andante* четвертой симфонии. В финале (менуэт!) находим многочисленные проявления гайдновской живости и остроумия.

В пятой симфонии (ля мажор, не позднее 1762 года) отметим красочные тональные повороты разработки первой части. Примечательны также энергичные «втаптывания» менуэта и фугированный финал.

Все первые пять симфоний Гайдна написаны для струнных, двух гобоев и двух валторн. При их исполнении оркестр дополнялся клавесином. По словам знатока симфоний Гайдна и автора обширной монографии о них, американского музыковеда Роббинса Лендона, «присутствие клавесина в ранних симфониях Гайдна все еще необходимо по двум основаниям: во-первых, с целью заполнять недостающие гармонии — особенно в медленных частях и, во-вторых, с целью обеспечивать структурную и колористическую основу оркестрового ансамбля»¹. Лишь впоследствии, после того как Гайдн написал десятки симфоний и оркестр их стал поистине полнокровным, поддержка клавесина стала излишней.

Добавим, что в отдельных частях первых пяти симфоний гобой временами не участвуют, а порою духовые (го-

¹ Н. С. Robbins Landon. The Symphonies of Joseph Haydn. London, 1955, p. 118.

бон и валторны) вовсе отсутствуют. Партии духовых в этих симфониях не выделяются ни особой непринужденностью, ни выпуклой индивидуализацией. Относительно яркие соло духовых можно найти, например, в первой части третьей или в трио менуэта пятой симфонии.

Со временем пребывания Гайдна на службе у графа Морцина совпала его женитьба. Гайдн влюбился в младшую дочь своего приятеля, венского парикмахера Иоганна Пстера Келлера, Терезу и всерьез собирался соединиться с ней узами брака. Однако девушка по причинам, оставшимся неизвестными (вероятно, под влиянием своего брата) ушла в монастырь (где носила имя Йозефы). Память о ней сохранилась в душе Гайдна навсегда, и не случайно он выделил ей в своем завещании (составленном в 1801 году) 50 флоринов.

После того как младшая дочь покинула родительский дом, ее отец не нашел ничего лучшего, чем сказать: «Гайдн, Вы должны бы жениться на моей старшей дочери»¹. Нелепым, в сущности, было предлагать молодому человеку, только что испытывшему горе разлуки навсегда с той, которой он увлекался, брак с ее сестрой! Тем не менее это предложение — по-видимому, расчетливое — не оказалось тщетным.

Мы не знаем, что побудило Гайдна ответить согласием: самое потрясение, наивность, деликатность или непреодолимое желание как-то устроить свою личную жизнь?

Так или иначе, но Гайдн согласился. Ему было 28 лет, невесте — Марии Анне Алоизии Аполлонии Келлер — 32. Брак был заключен 26 ноября 1760 года, и Гайдн стал... несчастным мужем на долгие десятилетия.

Его жена вскорости проявила себя женщиной в высшей степени ограниченной, тупой и сварливой. Она абсолютно не понимала и не ценила великое дарование своего мужа. «Ей было все равно, — выразился Гайдн однажды в старости, — кто ее муж — сапожник или артист»².

Мария Анна безжалостно истребила ряд нотных рукописей Гайдна, употребляя их на папильотки и подкладки под паштеты. Притом она была очень расточительной и

¹ См.: Dies, S. 45.

² См.: Griesinger, S. 21.

требовательной, отличалась ханжеством и любила тратить на попов, к которым ее муж относился, в сущности, очень прохладно.

Так опрометчивая женитьба (быть может, вынужденная неизвестными нам обстоятельствами) послужила источником мучений семейной жизни для Гайдна — мучений, продлившихся почти до конца его существования.

Правда, Гайдн жил задолго до эпохи романтизма, а его крепкая закваска потомственного крестьянина должна была упорно и успешно сопротивляться горестям семейных отношений. Разочарование побуждало стремиться к независимости, и сам Гайдн на склоне лет не без лукавства сформулировал Гризингеру итоги неудачной женитьбы: «Моя жена была бездетной, и поэтому я в свою очередь стал менее равнодушным к очарованию других особ женского пола»¹.

Но не следует и преуменьшать того обстоятельства, что в эпоху Гайдна круг предромантических эмоций уже стал приметно формироваться — мы увидим ниже, как он повлиял на творчество самого Гайдна. Поэтому безрадостный жизненный союз с пустой, сварливой и жадной женщиной не только заставлял Гайдна отвечать на вражду враждой. Тяготы этого союза посеяли в душе композитора семена великого и страстного стремления к чистым, возвышенным чувствам: по принципу контраста усиливались и развивались поэтические, трепетные стороны замечательного творческого таланта.

Женившись на Анне Келлер, Гайдн нарушил условия службы у графа Морцина (последний принимал в свою капеллу только холостых). Впрочем, ему не пришлось долго скрывать перемену в своей личной жизни. Потрясение финансов графа Морцина заставило его отказаться от музыкальных удовольствий и распустить капеллу. Над Гайдном нависла угроза опять остаться без постоянного заработка.

Но тут он получил предложение от нового, значительно более могучего покровителя искусств — богатейшего и крайне влиятельного венгерского магната — князя Павла Антона Эстерхази. Обратив внимание на Гайдна в замке Морцина, Эстерхази оценил его талант. Он решил восполь-

¹ См.: Griesinger. S. 21. — Джакоб прав, усматривая в характере Гайдна удивительное сочетание стоических и эпикурейских черт (см.: Jacob, S. 86).

зоваться Гайдном как заместителем своего стареющего капельмейстера Грегора Йозефа Вернера.

Князя Эстерхази, владевшие огромными богатствами и неисчислимыми земельными угодьями, издавна покровительствовали искусствам. Князь Павел Антон был широко образованным человеком, чрезвычайным любителем музыки. Он не только наслаждался слушанием музыкальных произведений (у себя и в поездках по свету), не только усердно собирал ноты, но и сам играл на скрипке и виолончели.

Подробнейший контракт с Гайдном Павел Антон Эстерхази заключил в Вене 1 мая 1761 года¹.

Согласно параграфу 1-му этого контракта, Гайдн получал звание вице-капельмейстера (второго капельмейстера) капеллы Эстерхази. Любопытно, что в контракте были тщательно оговорены многие мелочи, часть которых ясно подчеркивала зависимое положение Гайдна.

Согласно параграфу 2-му, Гайдн рассматривался как камердинер², и ему вменялось в обязанность мягкое, спокойное и достойное (отнюдь не грубое) обращение с подчиненными ему музыкантами. Он должен был являться на работу в белых чулках и чистом белье, в напудренном парике и следить за подобной же опрятностью одежды подчиненных.

Параграф 3-й предписывал Гайдну не есть и не пить вместе с подчиненными, не входить в какие-либо фамильярные отношения с ними — дабы всегда держать их в респекте, служить им примером и образцом.

Согласно параграфу 4-му, Гайдн обязывался сочинять по повелению его светлости князя Эстерхази такие композиции, какие потребуются. Он не должен был кому-либо показывать эти сочинения, а тем более делать с них списки для распространения. Не должен был также сочинять для кого-либо без разрешения князя.

Параграф 5-й указывал на обязанность Гайдна ежедневно до и после полудня (обеда) появляться в передней и рапортовать о своем присутствии, чтобы получить распоряжения «его княжеской светлости» относительно музыки на данный день. Гайдн должен был не только аккуратно и точно в срок выполнять такое распоряжение, но

¹ Текст контракта см.: Pohl, I, S. 391—394; L. Schmidt. Joseph Haydn, S. 124—125; Nowak, S. 152—155; Briefe, S. 41—44.

² В подлиннике немецко-французское слово: Haus-Officier.

и следить за выполнением его подчиненными ему музыкантами, а опоздавших или вовсе не явившихся отмечать в специальном журнале.

В параграфе 6-м Гайдну предписывалось самолично улаживать споры и ссоры между музыкантами, дабы не беспокоить князя «всякой малостью». В случаях же более серьезных Гайдн должен был совершенно покорно докладывать о происходящих смутах князю.

В параграфе 7-м указывалось, что Гайдн должен следить за сохранностью инструментов и нот «с наивозможнейшим тщанием», тогда как параграф 8-й вменял Гайдну в обязанность давать певицам оперной труппы уроки (чтобы они не забыли того, чему научились в Вене у знатных мастеров), а также обучать инструменталистов.

Имелись и другие параграфы. Так, параграф 10-й призывал Гайдна точнейшим образом выполнять все повеления князя и поставить музыкальное дело на такую высоту, чтобы заслужить «дальнейшие княжеские милости». Параграф 11-й фиксировал содержание Гайдна в размере 400 флоринов ежегодно, параграф 12-й предоставлял ему стол служащих или полгульдена ежедневно.

Контракт был заключен на три года (параграф 13-й), а в заключительном (14-м) параграфе князь обещал Гайдну в случае своего «полного удовлетворения» сделать его главным (обер) капельмейстером; в противном же случае князь оставлял за собой право уволить Гайдна до окончания срока договора.

Гайдн подписал контракт и направился для исполнения своих обязанностей в городок Эйзенштадт вблизи южного подножия горного хребта Лейта, около трехсот метров над уровнем моря. Городок этот был резиденцией княжеского рода Эстерхази. Над Эйзенштадтом, насчитывавшим тогда едва пятьсот домов, возвышался роскошный дворец Эстерхази, увенчанный башнями. А кругом вновь простиралась самая обаятельная природа — великолепный парк, холмы, покрытые виноградниками, поэтичные дали гор. Здесь Гайдн провел целых шесть лет (1761—1766), уезжая на зимние месяцы вместе со штатом служащих князя Павла Антоны в его венский дворец.

В Эйзенштадте Гайдн сначала поселился вместе со своей женой в доме для музыкантов, где было шумно и беспокойно. Затем ему удалось обзавестись собственным домиком, где работать стало легче и приятнее. Вообще же



Дворец Эстерхази в Эйзенштадте
С литографии середины XIX века

в Эйзенштадте было тихо, а постоянные соприкосновения с природой чудесно вдохновляли.

Служба Гайдна у князей Эстерхази, продолжавшаяся в различных формах вплоть до смерти композитора, имела для него и свои отрицательные, и свои положительные стороны.

Тягостными были: подчиненное положение Гайдна, постоянная необходимость выполнять княжеские заказы, а также невозможность свободно распоряжаться своим временем и путешествовать. Случались нередко периоды, когда Гайдну не удавалось отпроситься, чтобы съездить в Вену (до нее от Эйзенштадта было немногим более сорока километров на север) повидать своих друзей и т. п. Не привелось Гайдну также осуществить свою мечту — побывать в Италии. Он сплошь и рядом зависел от княжеской воли и княжеского деспотизма. Вдобавок Гайдна первоначально все же рассматривали как своего рода слугу и в личном обращении к нему пользовались местоимением «он».

Забегая вперед, упомянем, что до своей смерти Гайдн имел дело последовательно с четырьмя Эстерхази. Павел



Домик Й. Гайдна в Эйзенштадте (слева)
С фотографии XX века

Антон, заключивший с Гайдном описанный нами контракт, умер в 1762 году. Его место занял брат Николай, прозванный Великолепным (*Der Prachliebende*) за свою любовь к роскоши. Николай Эстерхази умер в 1790 году. Его сменил сын Антон, а после его смерти (в 1794 году) во владение вступил брат Антона Николай.

Сознание подчиненности, неволи подчас заставляло Гайдна сильно страдать и вырывало у него жалобы, часть которых дошла до нас (о чем ниже).

Кроме того, долголетняя служба Гайдна у князей Эстерхази в известной мере повлияла и на искусство Гайдна, ограничила до некоторой степени его демократические возможности. Так, например, Гайдну не удалось продолжить опыт «Кривого беса», вызвавшего в свое время теплую любовь рядовой публики. Гайдну приходилось постоянно считаться с требованиями придворного искусства, находившего свои отражения в княжеских дворцах, отдавать солидную дань фестивальной музыке, развлекательной итальянской опере и т. п.

Но было бы неверным, с другой стороны, и преувеличивать, абсолютизировать тяготы жизни и работы Гайдна на службе у Эстерхази, которые, несмотря на свойственный им в той или иной мере деспотизм, были не грубыми, невежественными самодурами, но просвещенными меценатами, умевшими ценить дарование Гайдна.

Наконец, никак нельзя скинуть со счетов то обстоятельство, что служба у Эстерхази продолжила, расширила и углубила начавшееся раньше знакомство Гайдна со многими замечательными произведениями искусства (архитектуры, живописи, скульптуры, музыки, театра), восприятие которых в сильнейшей степени способствовало воспитанию у Гайдна тонкого, изящного вкуса и совершенного, гармоничного мастерства.

Характерно, что в итоге сам Гайдн остался благодарен князьям Эстерхази за то, что служба у них избавляла его от постоянной тяжелой борьбы за кусок хлеба и, кроме того (что самое важное!), дала время для творчества, дала возможность практической проверки всех его сочинений.

Любопытно, например, что в цитированной выше автобиографической записке (1776) Гайдн, упоминая свою службу князьям Эстерхази, отметил, что у них «он хотел бы жить и умереть»¹.

«Мой князь, — рассказывал Гайдн Гризингеру много позднее, в старости, — был доволен всеми моими работами. Я пользовался его одобрением, я мог в качестве руководителя оркестра делать пробы, наблюдать, что производит впечатление и что его ослабляет, — а следовательно, улучшать, прибавлять, отсекал, рисковал. Я был отделен от света. Никто из окружавших меня не мог ввести меня в заблуждение и мучить; таким образом, я должен был стать оригинальным»².

«Двустороннее» положение Гайдна на службе у Эстерхази, где он, всецело подчиненный князю, имел в то же время в зависимости от себя целую капеллу музыкантов — послужило серьезным испытанием для его складывающегося характера и морального облика.

В подобных условиях легко формируются подхалимы, лебезящие перед начальством, но бездушно-строгие к подчиненным. Гайдн счастливо избежал и того и другого — он с честью выдержал испытание.

¹ Briefe, S. 77.

² См.: Griesinger, S. 24—25.

Лишь с Грегором Йозефом Вернером отношения Гайдна сложились посредственно. К своему предшественнику Гайдн питал уважение и даже долю интереса. Ведь Вернер был превосходным профессионалом старого закала и к тому же автором нескольких бурлескных произведений, быть может близких к юмору Гайдна (в частности, «Нового и очень любопытного музыкального инструментального календаря», разделенного на двенадцать месяцев).

Но все же хорошие отношения не сложились. Вернер не мог простить своему молодому сопернику его новаторства и при случае отзывался о нем насмешливо. Особенно уязвляло Вернера то, что все музыкальное руководство капеллой перешло фактически в руки Гайдна, тогда как сам Вернер сохранил лишь номинально (до своей смерти) титул обер-капельмейстера. И Вернер даже пожаловался князю (в марте 1766 года) на состояние дисциплины у музыкантов, в связи с чем последовало предписание Гайдна устранить недостатки.

В своей музыке Гайдн, несмотря на все уступки придворным светским условиям, сумел все-таки отстоять и сохранить, пронести через свое творчество прогрессивные художественные идеалы. Он удержал долю независимости и в своем личном поведении (даже пользуясь традиционными выражениями верноподданности и покорности). Эта доля заметно возросла к старости, когда Гайдн, увенчанный мировой славой, ощутил все свое значение. Известен рассказ, согласно которому в 90-е годы XVIII века князь Эстерхази-сын, присутствуя на одной из репетиций Гайдна, позволил себе сделать критические замечания. «Ваша княжеская светлость,— спокойно ответил Гайдн,— разбираться в этом — мое дело»¹. Князь бросил на Гайдна немилостивый взгляд и оставил залу, чем инцидент и закончился.

В обращении с подчиненными Гайдн с самого начала проявил себя простым, благожелательным и сердечным человеком. Он вскоре заслужил их всеобщую любовь справедливостью, добротой, постоянными заботами и постоянным заступничеством перед князем за «провинившихся».

¹ См.: Pohl, I, S. 225. — Нечто подобное произошло с Боккери-ни (в отношении Карла IV испанского). Но взбешенный король схватил Боккери-ни за ворот и пригрозил выбросить из окна (Ibid., S. 225—226).

Характерно признание Гайдна Гринингеру в старости: «Я общался с императорами, королями, многими большими господами и слышал от них много лестного, но с такими персонами я не хотел бы быть на короткой ноге, мне милее люди моего состояния»¹.

О внешности и манерах Гайдна мы можем до некоторой степени судить по дошедшим до нас портретам².

Гайдн был некрасив и даже сам, с присущим ему добродушием, не раз подсмеивался над своей наружностью. Будучи невысокого роста, Гайдн обладал плотным, не слишком пропорциональным телосложением. Его лицо, покрытое следами оспы, представляло своеобразную смесь черт выразительных и тривиальных. Еще швейцарский писатель Иоганн Каспар Лафатер, пользовавшийся славой знаменитого физиономиста, дал силуэту головы Гайдна следующую характеристику: «*Etwas mehr als Gemeines erblick' ich im Aug' und der Nase, auch die Stirne ist gut; im Munde was vom Philister*»³.

При всей произвольности этой характеристики, она любопытна попыткой схватить глубокие связи Гайдна как с возвышенным, так и с обыденным. Редко у кого во всей истории музыки эти качества сочетались столь непринужденно и убедительно.

В своей одежде Гайдн, следуя первоначальным наставлениям родителей, придерживался большой чистоты, опрятности и аккуратности — не только при появлении в свете, но и находясь у себя дома.

Голос Гайдна был довольно высок и несколько глуховат (композитор, как и его мать, страдал полипом в носу), манеры лишены резкости и угловатости. Гайдн не смеялся громко (по крайней мере в поздние годы), что, впрочем, не вредило редкой живости его разговора, полного юмора и порою иронии. Гайдн умел быть галантным кавалером и, по собственному признанию, любил общество хорошеньких женщин, которые, в свою очередь, не оставались к нему равнодушными.

¹ См.: Griesinger, S. 103.

² См. стр. 105, 155, 197 и другие настоящей книги.

³ «Нечто возвышающееся над обыкновенным вижу я в глазах и в носу; хорош также лоб; во рту нечто обывательское» (Griesinger, S. 96; Pohl, I, S. 220).

Ряд характеристик жизненного облика Гайдна см. в книгах: Griesinger, S. 99—121; Dies, S. 205—210; Pohl, I, S. 219—221; L. Schmidt. Joseph Haydn, S. 45—47.

«Папаша» Гайдн¹ питал самые нежные и ласковые чувства к детям, которые отвечали ему полной взаимностью.

Жизненный облик Гайдна в целом полон удивительной душевной стройности и морального здоровья.

Разумная сдержанность во всех жизненных проявлениях и пристрастиях была девизом Гайдна. Далекая от филистерской ограниченности, она вытекала из интересов и требований напряженного творческого труда. Ведя строго-размеренный образ существования, избегая всяких излишеств, Гайдн редко болел — вплоть до глубокой старости, когда огромный творческий труд все же подточил его силы.

Гайдн свободно говорил на австрийском диалекте и на итальянском языке². Значительно хуже он знал французский язык, не знал венгерского. Латинский был ему знаком в пределах текстов богослужения, а может быть, и шире. Позднее, во время поездок в Англию, Гайдн, уже в возрасте шестидесяти лет, усердно и с успехом изучал английский язык.

Своеобразным был процесс сочинения у Гайдна. В отличие от Моцарта, писавшего свои произведения без помощи инструмента, Гайдн постоянно чувствовал потребность в импровизации как стимуле, он нуждался в клавишине (позднее — клавире), притом по возможности наилучшем³.

Процесс творчества Гайдн сознательно расчленял на две стадии: отыскание хороших тематических идей и их обработку.

«Прелесть музыки в мелодии, — сознался он однажды, — и создать мелодию крайне трудно; механическое в музыке можно усвоить путем настойчивости и изучения, но изобретение красивой мелодии есть дело гения, и подобная мелодия не требует никаких дальнейших украшений, чтобы нравиться; если хочешь узнать, действительно ли она прекрасна, спой ее без сопровождения»⁴.

Импровизируя за клавиром, Гайдн прежде всего следовал своим эмоциям в зависимости от того, был ли он на-

¹ Обычай называть Гайдна «папашей» укоренился в более поздние годы его жизни (так звали Гайдна Моцарт, Бетховен, Нейкомм и многие другие).

² Писал он, пожалуй, лучше по-итальянски. Справедливы слова Джакоба, что «Гайдн никогда не научился написать хотя бы одно немецкое письмо без ошибки» (Jacob, S. 24).

³ См.: Briefe, S. 195.

⁴ Цит. по книге: Pohl, I, S. 29—30.

строен «печально или весело, серьезно или шаловливо»¹. Отдавшись течению своей фантазии, Гайдн «искал идеи». Найдя, он тщательно продумывал их. И тут содействие инструмента уже не требовалось. Пользуясь превосходным внутренним слухом и великолепным мастерством, Гайдн создавал произведение и заносил его на бумагу — почти без черновиков и почти без поमारок. «Я никогда не был быстропишущим, — признавался Гайдн Гризингеру, — и всегда сочинял с обдуманностью и прилежанием»².

Зная цену композиторского труда, Гайдн вместе с тем отличался исключительной скромностью, которая не раз приводила в недоумение его современников. В этой скромности давал себя знать и религиозный элемент (поскольку Гайдн считал себя продуктом божеской воли), но таким элементом его скромность вовсе не исчерпывалась. Гайдн был скромнен прежде всего от сознания безмерных задач и возможностей искусства, равно как и ограниченности сил отдельного человека.

Вместе с тем Гайдн безусловно понимал масштабы своего огромного дарования и недаром охотно цитировал под старость знаменитые слова оды Горация «Памятник»: «Non omnis moriar» («Не весь умру») ³. Эти же слова были высечены на могиле Гайдна ⁴.

Добавим попутно, что наивно-патриархальная религиозность Гайдна сказалась и в оформлении его сочинений. На своих нотных рукописях Гайдн обычно ставил славящие бога надписи: «In Nomine Domini» («Во имя господа») в начале и «Laus Deo» («Хвала богу») в конце. Он имел обыкновение молиться стоя на коленях, чтобы бог ниспослал ему вдохновение, и если вдохновение приходило — Гайдн молился вновь.

По-видимому, к первому году службы Гайдна у Эстерхази (1761) относится один из многих инструментальных дивертисментов Гайдна под названием «Эхо»⁵. Написанный для четырех скрипок и двух виолончелей, он любопытен систематически проведенными эффектами эха: с этой

¹ Griesinger, S. 114.

² Ibid, S. 116.

³ См., например, Briefe, S. 376.

⁴ См.: Н. Botstiber. Joseph Haydn, Bd III. Leipzig, 1927, S. 282.

⁵ Ми-бемоль мажор, № 39 в каталоге Хобокена (Hoboken, S. 325—328).

целью часть инструментов располагалась перед слушателями, а другая часть в отдаленной, но видимой комнате.

В этом же году (1761) Гайдн сочинил три симфонии (шестую, седьмую и восьмую), наметившие новый этап его симфонического творчества.

Симфонии эти носят программные подзаголовки: «Утро», «Полдень» и «Вечер».

Существенно, что программность, появляющаяся тут в симфониях Гайдна впервые, сохраняет и позднее свои основные черты — за исключением некоторых симфоний, например, «Прощальной» (о которой речь ниже, см. стр. 127—132).

Оглядываясь весь дальнейший путь программного симфонизма как в плане становления целеустремленности эмоционального содержания, так и в плане совершенствования звукописи всякого рода, мы можем определить программный симфонизм Гайдна как стоящий еще на пороге всестороннего развития и поэтому тем легче уклоняющийся в ту или другую сторону.

Очень важен смысл признания Гайдна в старости Гринингеру о том, что он часто стремился изображать в своих симфониях «моральные характеры»¹. Эти слова выражают едва ли не самые яркие тенденции симфоний Гайдна, прямо ведущие к эмоциональной образности сталкивающихся начал в симфонических и камерных произведениях Бетховена.

Но развивается у Гайдна и другая тенденция, опирающаяся прежде всего на задачи той или иной изобразительной наглядности. Впоследствии эта тенденция также была превосходно представлена Бетховеном (прежде всего в его шестой, «Пасторальной симфонии»). У Гайдна такая тенденция еще очень наивна. Она охотно ограничивается аллегориями, условными звуковыми аналогиями, звукоподражательными намеками и не поднимается до программно-изобразительных целостных концепций. Вспомним, кстати, что еще И. Кунау писал клавирные программные сонаты, стремясь дать в них «изображение некоторых библейских историй», что еще А. Вивальди сочинил цикл концертов под названием «Времена года».

Программность такого рода, типичная для XVIII века, была чаще всего связана с желанием заинтересовать и при-

¹ См.: Griesinger, S. 117.

влечь слушателя, причем опиралась она обычно на те или иные изобразительные детали¹.

Учитывая всю наивность программной эстетики подобных опусов (названия которых, вдобавок, нередко возникали помимо воли автора, прикладывались к уже готовой музыке), не следует и преуменьшать их несомненное значение в первоначальной выработке выразительных и изобразительных музыкальных средств, которые позднее, в эпоху романтизма, смогли обосновать возникновение сложных программных концепций инструментальной музыки, сочетающих глубину эмоциональной выразительности с очень развитой звукописью явлений природы и человеческого быта.

В начале симфонии «Утро» (шестая, ре мажор) находим постепенное, но довольно быстрое *crescendo* (прибавлением инструментов: в такте 1 одни первые скрипки, во второй половине такта 3 уже *tutti*), очевидно, долженствующее изображать восход солнца. Но звукописность тут, бесспорно, очень условна — налицо лишь передача роста (даже вспышки) некоторой эмоции.

С точки зрения формы существенно наличие данного медленного вступления (*Adagio*) перед началом *Allegro*. Это — первый случай интродукции в симфониях Гайдна, имеющий позднее многочисленные аналогии (вспомним хотя бы «лондонские симфонии»). Медленные вступления (см. также симфонии Моцарта и Бетховена) отдаленно связаны со структурой французской увертюры и являются, конечно, результатом переосмысления начального *Lento* этого типа увертюры.

Первая часть симфонии «Утро» примечательна также применением большего, чем в самых ранних симфониях, количества духовых инструментов (флейта, два гобоя, фagот и две валторны). Таким образом, программный замысел, очевидно, побудил Гайдна увеличить состав оркестра. Вообще же говоря, следует помнить, что оркестровые со-

¹ Именно подобного типа программность мы встречаем в ряде позднейших симфоний Гайдна с их завлекательными (обычно не авторскими) названиями: «Медведь» (с наигрышами поводырей медведей в финале), «Журица» (с имитацией кудахтанья), «Охота» (с охотничьими рогами в финале), «Часы» (с «тиканьем» в медленной части).

Мы вновь видим нити, связывающие Гайдна с французской музыкой (вспомним программные клавесинные пьесы Куперена или Рамо).

ставы тех или иных симфоний Гайдна предопределялись, помимо всего прочего, и наличным контингентом исполнителей в тот или иной момент существования руководимого им оркестра.

В первой части симфонии «Утро» (как и в ее финале) мы находим полную сонатную форму, а в *Andante* типичную для медленных частей Гайдна миниатюрную сонатную форму, дополненную здесь вступлением и кодой.

Весьма любопытны некоторые особенности и детали этой симфонии.

Сольные выступления духовых инструментов становятся более развитыми и смелыми. Таковы, скажем, соло флейты в начале разработки первой части и в менуэте или, особенно, виртуозное соло фагота в трио менуэта. Оно превосходно использует скачковую технику этого инструмента. Весьма энергично и много действуют духовые также в финале симфонии.

В тактах 16—19 разработки первой части примечательны интонации, предвещающие соответствующее место из «пасторальной» фортепианной сонаты Бетховена (соч. 28):



Некоторое родство образов налицо. Отметим еще яркий инструментальный колорит тактов 29—33 разработки, где выдержанным аккордам деревянных отвечают *pizzicati* струнных.

Во второй симфонии этой группы, «Полдень» (седьмая, до мажор, пять частей!), мы также находим смешение и слияние старомодных черт с новаторскими. Старомодно, например, разделение струнных на «концертирующие» и «дополняющие» (причем принцип «концертирования» особенно развит в *Adagio*). Вместе с тем в симфонии «Полдень» очевиден ряд частных выразительных новаторств.

Партии духовых, как и в предыдущей симфонии, значительно развиты. Яркие, энергичные унисонные ходы струнных и фагота в начале *Allegro* первой части (раз-

мер — три четверти!) предвещают интонации третьей симфонии Бетховена. В середине разработки — колоритная и смелая энгармоническая модуляция (ми мажор — фа мажор — ми минор).

Начало *Recitativo* (вторая часть) симфонии прямо-таки поражает драматичными сменами гармоний и пластикой инструментовки, заставляющими вновь вспомнить о Бетховене:

15 (*Recitativo*)
Гобои

pp I скр.

II скр.

Альты

Басы

Весьма выразительны также речитативы этой части. Перед нами одно из явлений симфонизации оперных интонаций и ритмов (в данном случае Лендон связывает музыку Гайдна со стилем итальянской оперы или кантаты¹). Вообще же подобные связи оперы и симфонии, приводящие к использованию в симфонии оперных приемов выразительности и образности, типичны для истории музыки в целом. Так было и так бывает всегда — в силу естественной зависимости «отвлеченных» инструментальных об-

¹ См.: Н. С. Robbins Landon. The symphonie of Joseph Haydn, p. 241.

разов от тех конкретных ритмо-интонационных элементов, которые со всей возможной наглядностью словесных пояснений выступают первоначально в оперной сфере. Прав был, конечно, Роберт Зондхеймер, писавший, опираясь на слова Чарлза Бёрни, что симфония «окрепла в тот момент, когда она оказалась в сплах ассимилировать сердцевину оперы — мелодию арии»¹.

Как и симфония «Утро», симфония «Полдень» примечательна непостоянством инструментального состава частей — то убывающего, то растущего.

Стремительный бег крутящихся гамм финала симфонии — в стиле лучших гайдновских финалов, и данный финал является их предтечей. Кстати сказать, аналогии образов гайдновских симфонических финалов, которые мы находим в увертюрах типа увертюры «Тайного брака» Чимарозы и «Свадьбы Фигаро» Моцарта, лишней раз указывают на тесные связи гайдновской симфонической музыки с образами жанра комической оперы.

Третья симфония цикла «Вечер» (восьмая, соль мажор) имеет более или менее прочно устанавливающееся в ранних симфониях и квартетах Гайдна чередование форм (сонатное аллегро, медленная часть в миниатюрной, нередко урезанной и деформированной сонатной форме, трехчастный менуэт и финал в сонатной форме)².

В первой части симфонии «Вечер», несколько архаичной по мелодическому рисунку, мы встречаем, однако, правдивые штрихи тихой, спокойной поэзии вечера: сдержанные оттенки, прозрачный колорит, пасторальные наигрыши флейты — появляющиеся уже в такте 13, но особенно очаровательные в начале разработки.

Любопытен программный финал этой симфонии, озаглавленный «Буря» («La Tempesta»). Если мы вспомним, сколь прочна была тогдашняя и позднейшая традиция изображения бурь и гроз в инструментальной музыке (эта традиция протягивается от английских вирджиналистов, «Времен года» Вивальди, французских композиторов, до

¹ R. S o n d h e i m e r. Die Theorie der Sinfonie und die Beurteilung einzelner Sinfoniekomponisten bei den Musikshriftstellern des 18. Jahrhunderts. Leipzig, 1925, S. 13.— Ряд фактов и характеристики миграций из оперы в симфонию см. в книге: В. Ю н е н. Театр и симфония. М., 1968.

² Разница заключается в том, что в квартетах менуэт долгое время находился на втором (а не на третьем) месте.

шестой симфонии Бетховена, «Вильгельма Телля» Россини и многих других произведений, то замысел Гайдна представится вполне закономерным. «Буря» Гайдна, написанная в сонатной форме, содержит в своей разработке драматически выразительные моменты.

К 1762 году относится начало прочной дружбы Гайдна с Карлом Диттерсдорфом, видным австрийским композитором, одним из создателей зингшпиля. Будучи также великолепным скрипачом, Диттерсдорф способствовал повышению мастерства Гайдна в игре на скрипке.

С именем Диттерсдорфа связан характерный анекдот, превосходно рисующий озорство и задор Гайдна, неизменно ему присущие.

Однажды, прогуливаясь по Вене и проходя мимо какой-то пивной, Гайдн с Диттерсдорфом услышали очень плохое исполнение менуэтов Гайдна. Они, сговорившись предварительно, вошли в пивную, уселись, велели налить себе пива и некоторое время послушали музицирование. «Чьи это менуэты?» — спросил, наконец, Гайдн. Услышав в ответ свое имя, он громко воскликнул: «Да это же жалкая дрянь!». При словах Гайдна музыканты пришли в бешенство, один из них собирался ударить Гайдна скрипкой по голове и, конечно, осуществил бы свое намерение, если бы друзья-композиторы не спаслись бегством¹. Остается добавить, что столь стремительная реакция музыкантов, вероятно, оказалась для Гайдна приятнее, чем иные аплодисменты в концертах, — ведь он больше всего радовался одобрению со стороны демократических ценителей своего искусства!

Начало 60-х годов ознаменовалось приметными переменами в жизни и творчестве Гайдна. Но прежде чем говорить о них, бросим беглый взгляд на события истории и культуры, совпавшие с периодом первых серьезных успехов Гайдна в области инструментальной музыки.

Семипятая война (1756—1763) затронула интересы почти всех европейских государств. Правда, сражения этой войны происходили вдалеке от Гайдна, но она все же не могла не вносить хотя бы смутных тревог в его жизнь. То, что Австрия, не добившись в этой войне своих целей, ста-

¹ См.: Griesinger, S. 30.

ла союзницей России в борьбе с Турцией, предопределило в известной мере связи русского и австрийского искусства, которые позднее дали себя знать в жизни и творчестве Гайдна.

Между тем падение международного престижа Франции и усиление ее экономических трудностей подготавливало исподволь будущие события великой революции.

Век Просвещения и замечательных успехов философии наступал все более очевидно.

В 1755 году выходит в свет «Всеобщая естественная история и теория неба» Иммануила Канта, труд, устранявший вопрос о «первом толчке», о создании мира богом. В этом же году публикуется первое значительное сочинение Иоганна Винкельмана «Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре», провозглашающий высокие идеалы классицизма. И в этом же году Готхольд Лессинг в трагедии «Мисс Сара Симпсон» выступил обличителем развратной аристократии, дав первый в Германии образец семейной «мещанской» драмы.

27 января 1756 года рождается Моцарт, 10 ноября 1759 года — Шиллер.

После смерти Яна Стамица (1759) Кристиан Каннабих в Мангейме развивает период «бури и натиска» в симфонической музыке. Уже в 1761 году возникают первые сочинения Моцарта, а осенью 1762 года Моцарт совершает первую поездку в Вену, где остается до начала 1763 года. 5 октября 1762 года происходит в Вене премьера «Орфея» Глюка. Этот же год ознаменован в Париже публикацией двух основополагающих сочинений Жана Жака Руссо — «Социального договора» и романа «Эмиль».

Новая эпоха приближается все стремительнее, и ее высшие достижения становятся истинными критериями философии, науки, искусства, этики и эстетики на дальних подступах к революции.

Глава четвертая

ОПЕРЫ, СИМФОНИИ, СОНАТЫ. В ЭСТЕРХАЗЕ

В 1762 году, как уже говорилось, умер князь Павел Антон и во владение Эйзенштадтом вступил князь Николай. Волевое и скорее настораживающее, чем привлекательное, лицо этого князя, у которого Гайдн служил дольше всего, рисует ряд дошедших до нас портретов. Рассматривая их и сосредоточивая свое внимание то на громадных, пристально глядящих глазах и горбатым носе, то на доспехах и роскошном мундире — трудно отделаться от каких-то неприязненных чувств, от представлений о сухости и бессердечности. Но факты остаются фактами — князь Николай Великолепный оказался внимательным и щедрым покровителем Гайдна. Он сразу повысил Гайдну содержание наполовину и расширил состав капеллы. Если раньше Гайдн имел дело с очень небольшим количеством музыкантов, то в июле 1762 года князь Николай утвердил оркестр в следующем составе: пять скрипачей во главе с выдающимся виртуозом Луиджи Томазини, один виолончелист (Йозеф Вейгль) и один контрабасист, один флейтист, два гобоиста, два фэготиста (один из последних одновременно и скрипач) и два валторниста (не считая органиста, певцов и певиц)¹. Вместе с тем Николай Эстерхазы способствовал развертыванию различных видов театрального, симфонического и камерного музицирования.

За этими отрадными переменами в творческой жизни Гайдна вскоре последовали печальные события. Его отец,

¹ См.: Pohl, I, S. 227.— Гобоисты, фэготисты и валторнисты образовывали вдобавок оркестр духовой музыки. Позднее (в 70-е и 80-е годы) оркестр Эстерхазы вырос до двадцати и более человек.

навестивший сына в Эйзенштадте в 1763 году и порадовавшийся обеспеченности его положения, умер вскоре после этого, вернувшись домой в Рорау, трагической смертью (12 сентября). Во время работы ствол дерева из внезапно развалившейся их груды упал на него и сломал ему несколько ребер (похороны состоялись два дня спустя).

Небезынтересны дошедшие до нас и относящиеся к 1765—1766 годам письма Гайдна к Николаю Эстерхази¹. Они, как и последующие к тому же адресату, рисуют некоторые трудности жизни и службы Гайдна, которому приходилось не только улаживать трения между музыкантами, но и противостоять интригам недоброжелателей.

К 1762 году относится начало «опереточного» и оперного творчества Гайдна на службе у Эстерхази. В мае и июне он написал несколько оперетт, а в конце года — пастораль «Апис и Галатей» (по «Метаморфозам» Овидия).

Кроме того, Гайдн начал с 1765 года сочинять ряд пьес для баритона (*viola di bardone*) — любопытной разновидности виолы, снабженной расположенными под грифом резонирующими металлическими струнами. На этом инструменте любил играть князь Николай Эстерхази, чем и объясняется обилие написанных Гайдном для баритона ансамблевых сочинений. С 1765 по 1775 год Гайдн сочинил более ста двадцати пяти трио для баритона, альты и виолончели, более двух десятков дуэтов для баритона и виолончели, два концерта для баритона со струнными и т. д. Баритон был своеобразным инструментом, так как резонирующие струны придавали полноту и насыщенность звучности².

Трио Гайдна для баритона, альты и виолончели отмечены временами изрядной виртуозностью баритоновой партии (что свидетельствует об исполнительском умении князя Эстерхази). Эти трио, как правило, трехчастны — с различным составом частей (медленная часть — менуэт — финал; или: быстрая часть — медленная — менуэт; или: быстрая часть — менуэт — финал, а в трио № 37 даже две медленные части и менуэт). Однако трио № 97, написанное ко дню рождения князя Эстерхази, имеет целых семь частей, в их числе очень энергичный ритмический полонез.

¹ См.: Bricfe, S. 46—48, 54—55.

² Изображение баритона, принадлежавшего, по-видимому, Й. Гайдну, воспроизведено на стр. 87; изображение баритона князя Эстерхази см. в книге: L. Somfai. Joseph Haydn. Sein Leben in zeitgenössischen Bildern, S. 36.

Баритон, предположительно принадлежавший Й. Гайдну



Нам думается, что данные трио, при всей их «служебной» роли, имели и общее принципиальное значение в творчестве Гайдна: способствовали выработке гибкого, пластичного, изящного трехголосия, столь важного в истории музыки вообще в качестве средства преодоления пространнейших четырехголосных норм.

Наиболее важной в этот период представляется работа Гайдна над симфониями, которых им было написано более двадцати. Последняя из этих симфоний (ее можно уверенно датировать 1765 годом) есть тридцать первая. Выше уже отмечалось, что она стала переломной, поскольку начиная с нее Гайдн писал исключительно четырехчастные симфонии. Затронем поэтому сейчас данный отрезок симфонического творчества Гайдна (симфонии с девятой по тридцать первую включительно).

Среди этих симфоний нет уже ни одной пятичастной (подобной по составу симфонии «Полдень»). Но колебания между трехчастностью и четырехчастностью продолжают вплоть до стабилизации четырехчастности в тридцать первой симфонии. Из двадцати трех рассматриваемых симфоний двенадцать четырехчастны и одиннадцать трехчастны.



Князь Николай Эстерхази
(Великолепный)

*С гравюры по портрету работы
Л. Гуттенбрунна 1770 года*

Что касается форм упомянутых симфоний, то мы наблюдаем здесь уже высказанное выше относительно общих тенденций развития инструментальных форм у Гайдна, а именно: 1) достаточно прочную связанность определенных форм с определенными частями — формы развитого сонатного аллегро с первой частью, менее развитой сонатной формы с финалом, еще менее развитой (часто урезанной, деформированной и т. п.) сонатной формы с медленной частью и трехчастной (большого или меньшего масштаба) формы с менуэтом; 2) ясные симптомы развития (хотя и непоследовательного) рондовых форм в медленных частях и финалах; 3) рост элементов разработки в сонатных аллегро — с появлением очевидных черт эмоционально напряженной, драматизированной разработки в отдельных случаях.

Кроме того, следует сказать о росте композиторского мастерства Гайдна в целом и о развитии его оркестра — как в плане увеличения оркестрового состава (колеблющийся, неустойчивый процесс!), так и в плане индивидуализации отдельных инструментальных партий.

Частные характерные особенности легче всего выделить касаясь последовательно отдельных симфоний (одних очень бегло, других несколько более подробно).

В девятой симфонии (до мажор, 1762 год) отметим деталь — окончание первой части в мелодическом положении терции. Подобные окончания нередко встречаются в инструментальных произведениях Гайдна. Они, правда, еще далеки (за исключением некоторых случаев) от сознательно «романтических» подчеркиваний терции в кадансе, но все же подготавливают по смыслу такие подчеркивания.

В начале первой части десятой симфонии (ре мажор, не позднее 1763 года) обращают на себя внимание резко контрастные чередования оттенков. Здесь же примечательна роль субдоминанты (например, в такте 6), которая постепенно начинает играть (см. стр. 294) все более значительную роль в кадансах и тональных планах Гайдна¹.

Andante десятой симфонии своими сменами оттенков приближается к манерности поздних мангеймцев. В конце экспозиции финала — примечательные тройки тактов. В разработке финала живо и красиво претворено наследие выразительных хроматических секвенций баховской эпохи.

В одиннадцатой симфонии (ми-бемоль мажор, до 1763 года) первая часть медленная и написана в миниатюрной сонатной форме. Это один из случаев «перестановки» первой и второй частей в инструментальных сочинениях Гайдна. Чудесны некоторые мелодические фрагменты этой части. Иные из них уже близки к сосредоточенным созерцаниям бетховенских Adagio:

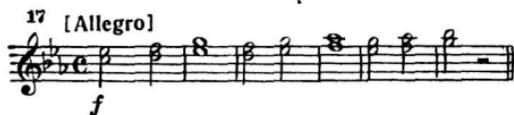


¹ Вот некоторые позднейшие примеры роли субдоминанты: каданс конца экспозиции финала двадцать четвертой симфонии; каданс конца экспозиции первой части тридцать второй симфонии; концы тридцать третьей и тридцать восьмой симфоний; тональный план разработки и репризы первой части сорок первой симфонии; конец трио менуэта квартета соч. 50 № 2 (две субдоминанты); заключительный каданс Andante девяносто четвертой симфонии, и т. д. и т. п.



Лестница дворца в Эстерхазе
С фотографии XX века

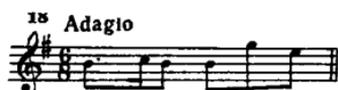
Вторая часть (*Allegro*) особенно примечательна живой, блестящей танцевальной ритмикой побочной партии, а также мастерской разработкой, где дано большое нарастание на основе краткого тематического элемента. Восходящие фанфары духовых в этой части — уже в духе музыки композиторов эпохи великой французской революции (в их числе и Бетховена):



В менюэте очень значительна роль духовых инструментов, в частности, гобоев и валторн.

В первой части двенадцатой симфонии (ми мажор, 1763 год) вновь встречаем тройки тактов (такты 21 и далее). В начале разработки этой же части весьма колоритна гармоническая «мусть», создаваемая двумя уменьшенными септаккордами. *Adagio* содержит колышущийся ритм,

очень характерный для Гайдна, применявшийся также и Моцартом¹:



Отметим и выразительные, неожиданные смены эмоций в этой части. В финале двенадцатой симфонии Ворбс находит «специфически австрийский основной тон»² музыки.

В первой части тринадцатой симфонии (ре мажор, 1763 год) заметно расширение состава духовых (четыре валторны вместо двух), а также появление литавр. Но это расширение покуда непрочно, поскольку в следующей симфонии Гайдна возвращается к двум валторнам. Вторая часть — новый пример резкого сжатия оркестрового состава внутри симфонического целого (играют одни струнные). Замечательно трио мэнзуэта: изящные соло флейты с виртуозным использованием техники скачков, яркие, остроумные контрасты соло и tutti, живость интонаций — все это сделало бы честь Гайдну наиболее зрелых симфоний. Вот маленький фрагмент флейтовой партии:



Начальная тема финала этой симфонии тождественна начальной теме финала симфонии Моцарта «Юпитер»:



¹ Аналогии у Гайдна: Adagio тридцать первой симфонии; Adagio квартета соч. 20 № 5; Poco adagio сорок шестой симфонии; первая часть квартета соч. 76 № 5; Adagio клавирной сонаты № 38.

Сравним, например, Adagio клавирной сонаты Моцарта фа мажор (Кёхель, № 280).

² Н. Chr. W o r b s. Die Sinfonik Haydns, S. 9.

Примеры подобных мало рельефных интонационно и ритмически тем (сошлемся на начальную тему финала третьей симфонии Гайдна) указывают на прочность связей со старыми полифоническими традициями темообразования.

Любопытную старомодную форму французской увертюры (*Adagio — Presto — Adagio*) мы находим в первой части пятнадцатой симфонии (ре мажор, до 1764 года). Финал этой симфонии — пример достаточно распространенной у Гайдна формы рондо с двумя темами, основанной на чередовании фаз:

$$A - B - A_1 - (B_1 - A_2)$$

Здесь фаза В написана в одноименном миноре. Рондо этого типа обычно обходятся без переходов. В A_1 нередко возникают вариационные усложнения, ясно указывающие на исторический прототип — арию *da capo*¹.

В *Andante* шестнадцатой симфонии (си-бемоль мажор, до 1766 года) мы находим хроматизированные обороты:



Их позднее выразительно применял Моцарт (см., например, первую часть клавирной сонаты ля минор, Кёхель № 310). Вообще рост подобных эмоциональных интонаций просьбы, мольбы, хотя и имеющих корни в прошлом (хотя бы у мангеймцев), но приобретающих новый смысл, составляет важную сторону развития музыки Гайдна. Упомянутое *Andante* — прекрасный пример переходного эмоционального стиля. Это уже не старая, несколько нарочитая «чувствительность», но еще и не новая, моцартовская душевность. Черты складывающихся элегических интонаций (почти напоминающих раннего Глинку!) мы встре-

¹ Вот ряд примеров для сравнения: финалы тридцать четвертой и сорок второй симфоний; *Andante* девяносто пятой и девяносто шестой симфоний; *Adagio* девяносто седьмой симфонии; финалы квартетов соч. 33 № 6 и соч. 64 № 5; *Adagio* квартета соч. 50 № 1; *Largo* квартета соч. 74 № 3; финалы клавирных сонат №№ 29, 31 и 41; №№ 14, 29 и 26 в издании: И. Г а й д н. Сонаты для фортепиано. М., 1946; ряд случаев в клавирных трио.

чаем и в мелодике *Andante* девятнадцатой симфонии (ре мажор, около 1764 года):



В партитуру двадцатой симфонии (до мажор, около 1764 года) впервые включены трубы (примечательно также наличие, как и в тринадцатой симфонии, партии литавр). Интересна гармоническая частность *Andante* этой симфонии. Гайдн чередует следующие гармонии:



Это предвещает технику обращения с альтерированными субдоминантами (здесь четвертая ступень соль мажора с пониженной терцией), свойственную эпохе романтизма. Финал двадцатой симфонии имеет форму довольно развитого рондо с тремя фазами, из которых первая и третья трехчастны. Средняя фаза также трехчастна, но менее отчетливо. Перед нами один из примеров становления формы рондо в симфонических финалах Гайдна.

Двадцать первая симфония (ля мажор, 1764 год) начинается медленной частью (еще один случай «перестановки»). Вторая часть (*Presto*) привлекает внимание превосходно выраженными элементами «вечного движения» и энергично акцентированной ритмикой. Трио менуэта содержит простодушные фольклорные интонации.

В партитуре двадцать второй симфонии (ми-бемоль мажор, 1764 год), прозванной «Философ» за свою торжественно-сосредоточенную первую часть, впервые участвуют английские рожки. Части вновь «переставлены» — быстрая находится на втором месте.

В первой части двадцать третьей симфонии (соль мажор, 1764 год) заметно постепенное, очень динамичное развитие ритмики к бегу шестнадцатых заключительной партии экспозиции, звучащему как подлинное ликование (см. также разработку).

Подобные случаи растущей действенности (и, соответственно, мастерства) ритмического развития — крайне

важная сторона эволюции симфонизма Гайдна. Правда, ни Гайдн, ни Моцарт не достигают даже в своих поздних сочинениях силы ритмической динамики, свойственной Бетховену. Но уже у них созревают многие элементы этой динамики, основанной на длительных ритмических *crescendi*.

Отметим еще тарантельный ритм финала двадцать третьей симфонии и своеобразное затухающее окончание этого финала *pizzicati* на квинте тоники (возникает ощущение улетающих танцевальных образов).

Первая часть двадцать четвертой симфонии (ре мажор, 1764 год) интересна очень ясным, контрастным выделением начала побочной партии, а также редкими покуда у Гайдна моментами новой по складу эмоциональности (бурные минорные краски разработки, начало репризы в миноре вместо мажора). В *Adagio cantabile* — виртуозное соло флейты. Заметим, что флейта и фагот раньше других духовых индивидуализируются в оркестре Гайдна — очевидно, в силу присущих им полярных выразительных возможностей, а также в силу того, что живой блеск и жанровый юмор были особенно присущи творчеству Гайдна.

Рядом любопытных черт отмечена первая часть двадцать пятой симфонии (до мажор, около 1765 года). Вначале — медленное вступление. В тактах 7—9 очень колоритные и смелые для того времени гармонии со сдвигом из до мажора в ре минор. Энергично нарастание (восходящие секвенции) при подходе к побочной партии. Разработка весьма прогрессивна появлением новых эмоциональных качеств по сравнению с экспозицией: Гайдн мастерски соединяет мелкие тематические фигуры в единые потоки нарастаний, пользуется драматизмом минорных красок.

Небольшой финал этой симфонии — истинно гайдновский по живости. Внутритемная контрастность с самого начала звучит с неподражаемым задором и блеском:



Двадцать шестая симфония (ре минор с подзаголовком «Lamentatione»¹, около 1765 года) еще более прибли-

¹ Буквально — жалоба, вопль (лат.). Так называлась часть римско-католической литургии.

жаст нас к постепенно складывающимся чертам патетизма в творчестве Гайдна. Это его первая минорная симфония. Характерно, но не столь уж существенно, что в первой и второй частях этой симфонии использованы напевы грегорианского хорала. Характерно — потому, что религиозность не раз побуждала Гайдна связывать драмы жизни с образами священного писания. Не столь уж существенно — потому, что драматизм все-таки выступает тут как очень жизненный, светский, реальный.

Замечательны в первой части этой симфонии тревожные драматические синкопы, способные напомнить нам музыку увертюры «Кориолан» Бетховена, и динамические контрасты:



Превосходна также активность ритмического фона в первой части — очень выдержанного и все время отмеченного тревогой эмоций.

Заметим, кстати сказать, как постепенно растет роль ритмического фона в произведениях передовой инструментальной музыки XVIII века (мангеймцы, Гайдн, Моцарт, Бетховен). Тут целая история развития — от былых, получивших затем ироническую известность «барабанных басов» (Trommelbässe), до ритмофона, чрезвычайно активного и действенного, возбуждающего и поддерживающего тематизм. Эта история ярко дает себя знать в становлении инструментальной музыки Гайдна.

Минорный менуэт двадцать шестой симфонии также содержит выразительные оттенки драматизма — это один из наиболее ранних прототипов великолепного менуэта соль-минорной симфонии Моцарта. В трио менуэта (заканчивающего симфонию, которую некоторые исследователи полагают незавершенной) примечательны контрасты соло и tutti.

В трехчастной двадцать седьмой симфонии (соль мажор, около 1765 года) примечательно наличие Сицилианы (вторая часть).

Первая часть двадцать восьмой симфонии (ля мажор, 1765 год) обладает слабо разграниченным тематизмом. Кстати сказать, постоянные колебания между большей и меньшей контрастностью тем, между ясной расчлененностью и старомодной «текучестью» мелоса типичны для раннего периода творчества Гайдна.

Впрочем, первая часть двадцать восьмой симфонии сохраняет черты известного драматического размаха, присущего предыдущей симфонии. Одна из главных ритмических фигур первой части (три восьмых и четверть с точкой) предвещает соответственную ритмику и интонации Бетховена (пятая симфония, фортепианная соната соч. 57).

В *Poco adagio* — второй части двадцать восьмой симфонии — характерные пунктированные обороты, очевидно связанные с венгерским национальным фольклором (впивавшим и цыганские элементы) ¹:



Прелестно простодушно-наивное трио менуэта, славянский характер которого отмечает Ворбс ². Любопытно, что по мнению Лендона, как раз в это время (около 1765 года), внимание Гайдна к славянской музыке и познания его в области славянского фольклора приметно растут ³.

Первая часть двадцать девятой симфонии (ми мажор, 1765 год) может служить образцом несколько фугированного стиля, который вообще присущ ряду сочинений Гайдна этого периода. В трио менуэта Лендон не без меткости улавливает «сумрачную, таинственную красоту славянских

¹ Сравним с примером 92, где цыганско-венгерский характер гораздо яснее выражен. О цыганско-венгерских элементах в музыке Гайдна см. статью: B. Szabolcsi. Haydn und die ungarische Musik. «Bericht über die internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydn». Budapest, 1961. См. также потное издание под ред. Б. Саболичи и Ф. Бониса: «Ungarische Tänze aus Haydns Zeit». Budapest, 1959.

² H. Chr. W o r b s. Die Sinfonik Haydns, S. 44.

³ См.: H. C. Robbins L a n d o n. The symphonies of Joseph Haydn, p. 254.

гармоний»¹. Эти гармонии (с красками повышенных четвертой и шестой ступеней ми минора), следующие в минорную доминанту с выдержанными октавами валторн, способны вызвать в нашей памяти романтические образы Глинки. В финале двадцать девятой симфонии хочется отметить большой размах к концу экспозиции (энергичные избеги гамм скрипок).

В тридцатой симфонии (до мажор, 1765 год) Гайдн обратился к обработке (в первой части) мелодии грегорианского хорала (отсюда название симфонии «Alleluja»).

В партитуре тридцать первой симфонии (ре мажор, с подзаголовком «С сигналом рога» и «начеку», 1765 год) находим четыре валторны. Очевидны охотничьи образы этой симфонии, которые можно объяснить не только традициями эпохи, но и любовью самого Гайдна к охоте. По свидетельству Э. Паульса, сигнал рога, звучащий в тактах 9—15 первой части этой симфонии, относится к типу южно-венгерских, хорватских и румынских сигналов, издаваемых рогами животного происхождения².

Разработка первой части тридцать первой симфонии содержит моменты значительного симфонического размаха. Весьма любопытно Adagio этой симфонии, где Гайдн совсем в духе традиций баховской эпохи, но и увлекшись звуковыми элементами охотничьего инструмента, поручает валторнам очень подвижные фигуры:



¹ Н. С. Robbins Landon. The symphonies of Joseph Haydn, p. 265.

² См.: Нобокен, S. 35.—Ремарка «начеку» указывает, конечно, на готовность броситься преследовать зверя.

Блестяще действуют валторны также в отдельных местах трио менуэта и в финале (здесь в четвертой вариации партии валторн максимально индивидуализированы). Кстати сказать, финал этой симфонии — первый образец применения вариационных форм в симфониях Гайдна.

Упомянем тут еще две симфонии Гайдна, сочиненные не позднее 1766—1768 года.

Одна из них (пятьдесят восьмая, фа мажор) примечательна пунктированным ритмом и синкопами своего минорного менуэта (*alla Zoppo*), живостью финала.

Другая (пятьдесят девятая, ля мажор) носит подзаголовок «*Feuersymphonie*», повод которого остается неясным. Музыка этой симфонии обращает на себя внимание энергичными фанфарно-«сигнальными» интонациями, ударностью ритмов, расцвечивающими хроматизмами.

К 1765 году относится любопытное соль-мажорное Каприччио Гайдна для клавира, написанное на тему известной в Австрии, Моравии и Чехии народной песни «Восемь холостителей хряка». Музыка этого Каприччио привлекает веселым простодушием, бойкостью и изобретательностью.

Уже в первой половине 60-х годов имя Гайдна перешагнуло границы Австрии, стала складываться его широкая известность за рубежами родины. В 1764 году парижские издатели опубликовали некоторые сочинения Гайдна, а годом позднее имя Гайдна появилось в английских газетах.

В 1766 году Гайдн написал Большую органную мессу (ми-бемоль мажор), партитура которой, кстати сказать, содержит два английских рожка. Это — выразительное и разнообразное сочинение, сочетающее веселость (в *Credo*, *Et resurrexit*, *Sanctus*) с моментами возвышенности (*Gratias*) и трогательных эмоций (*Et incarnatus est*). Применение в *Gloria* пунктированного ритма, думается, свидетельствует об одном из случаев связи Гайдна с венгерской фольклорной ритмикой (эту связь нам еще не раз придется отмечать ниже). Окончание мессы ликующее.

В 1766 году о Гайдне впервые упомянула немецкая «Музыкальная газета». Осенью этого же года в «Венском дневнике» была напечатана анонимная статья «О венском вкусе в музыке». Автор статьи посвятил Гайдну следующие знаменательные строки:



В Эстерхазе

«Господин Гайдн — любимец нашей нации, его мягкий характер запечатлен в каждой из его пьес. Его творчеству присущи красота, порядок, чистота, тонкая и благородная простота... В своих кассациях, квартетах и трио он подобен чистой и прозрачной воде, которую дыхание юга порою рябит порою поднимает и бросает волнами... В симфониях он столь же мужественно силен, сколь изобретателен. В кантатах очаровывает, захватывает, вкрадывается, а его менуэты естественны, шутивы, привлекательны»¹.

Примерно в это время Гайдн начал составлять каталог своих сочинений (названный «каталогом-эскизом»), который впоследствии стал важным документом истории его творчества.

К 1766 году относится значительное событие в жизни Гайдна. 3 марта умер старый Г. Вернер, и Гайдн получил титул обер-капельмейстера, стал единственным руководителем капеллы Эстерхази.

Кроме того, в 1766 году состоялась первая поездка Гайдна (на лето) в имение Эстерхаз², оказавшаяся многозначительной. В дальнейшем Гайдн обычно жил и служил

¹ См.: Pohl, I, S. 373; Nowak, S. 168.

² Ныне Фертёд.

большую часть года в Эстерхазе и лишь временами в Эйзенштадте (порою и в Вене) — в зависимости от местопребывания князя Николая ¹.

Необходимо, однако, вкратце рассказать о происхождении и характере упомянутого имения Эстерхази.

Еще в 1720 году один из Эстерхази (Йозеф Антон) возвел небольшой охотничий домик вблизи южной оконечности озера Нейзидлер, около деревушек Сюттёр, Сенлак и Шроллен. Местность была очень нездоровая — почти сплошное болото, поросшее камышом и тростником, кишело насекомыми и оказывалось источником самых опасных заболеваний. Местные жители выглядели после перенесенной ими лихорадки выходцами с того света. Однако и озеро, и окружающие его неоглядные болотистые равнины являлись подлинным раем для птиц, а следовательно, магнитом для охотников.

Долгое время ни о каком серьезном строительстве в такой гиблой местности не помышляли, а охотничий домик продолжал выполнять свои сезонные функции.

Но в 1764 году князю Николаю Эстерхази привелось побывать в Париже и в Версале. Версаль пленил князя, и он решил построить в своих владениях дворец на манер версальского. Им руководила горделивая мысль: «Что доступно французскому королю, то доступно и мне».

Выбор пал на местность около охотничьего домика. План огромного строительства был осуществлен благодаря организаторской энергии князя за два года (1764—1766). Болотистую почву осушили и на ней возвели монументальные здания. Николай Эстерхази не жалел денег, а его инженер Антон фон Траут в дальнейшем осуществил очень крупные мелиорационные работы, позволившие ослабить опасность заболевания лихорадкой. Эта опасность уменьшилась и территориально отдалилась, но не исчезла. Жившие в Эстерхазе, посещавшие его, а особенно оказывавшиеся в опасное время года и дня в районе болот, окружавших озеро Нейзидлер, не раз падали жертвами заразы от укусов насекомых ².

¹ В своих письмах Гайдн употребляет старое название Эстерхаза — Эсторас.

² Лаконичная, но волнующая картина очарований и опасностей Эстерхаза дана в посвященной Гайдну новелле немецкого писателя Хельмута Бётхера «Прощальная симфония» (см.: Н. М. Böttcher. Die Abschiedssymphonie).

Возникшее из болот поместье блистало роскошью, и навестивший его французский посол принц Роан сказал, что в Эстерхазе он вновь нашел Версаль. Таким образом, честолюбие Николая Эстерхази оказалось удовлетворенным.

Помимо великолепного дворца (с большим внутренним двором — *cour d'honneur*), содержащего в себе немало сокровищ искусства¹ и библиотеку из 8000 томов, Эстерхаз имел обширный благоустроенный парк с беседками, статуями, фонтанами, павильонами, храмами Солнца, Дианы, Фортуны, Венеры, питомником-садом оленей и фазанов. В парке возвышался ряд крупных подсобных зданий, в том числе два театра: один — предназначенный для оперных и драматических представлений (на пятьсот мест), другой — для марионеток. Все это возникло не одновременно (так, оперный театр был отстроен в 1768 году). Строительство «Дома музыки» закончили, по-видимому, в 1769 году. Однако уже в начале 1766 года основные строительные работы в Эстерхазе были завершены, и жизнь в нем начала устраиваться².

Когда все вошло в регулярную колею, Гайдн с женой получили в «Доме музыки» три комнаты. Вокруг вновь простиралась природа, хотя и коварная, но обаятельная.

Во время пребывания князя в Эстерхазе театральные представления давались обычно ежедневно (оперные — по два раза в неделю). Публику составляли приближенные князя и частые гости, порою очень знатные (отечественные и зарубежные).

Оперная труппа (которой, как и инструментальной капеллой, руководил Гайдн) состояла в своем большинстве из итальянцев. Либретто опер, исполнявшихся в Эстерхазе, печатались с пометкой о месте их исполнения. Все оперы по воле князя Николая исполнялись на итальянском языке.

Лишь недавно, после того как стали доступными обширные архивы семейства Эстерхази, выяснилась огромная по масштабам деятельность Гайдна в Эстерхазе как оперного постановщика и дирижера. За время своей ра-

¹ Тут были и картины мастеров различных стран, и роскошная мебель, и изысканная утварь (лаковые изделия из Японии, светильники из горного хрусталя).

² О художественной жизни в Эстерхазе см. книгу: М. Horányi. *Das Esterhazysche Feenreich*. Budapest, 1959.

боты в качестве руководителя оперной труппы Гайдн поставил около девяноста итальянских опер. Эти оперы выучивались под его наблюдением, и он ими дирижировал. При этом оперы постоянно шли в редакции Гайдна, который вносил в них те или иные требования собственной эстетики, понимания темпов, оттенков, самого нотного текста¹.

И оперный, и марионеточный театры² вскоре завоевали славу, вышедшую далеко за пределы Эстерхаза. Так, например, австрийская императрица Мария Терезия однажды вызвала всю труппу марионеточного театра в Шёнбрунн, чтобы посмотреть там его спектакли.

По-видимому, к 1768 году относится первый из дошедших до нас портретов Гайдна, написанный И. Б. Грундманом. Судя по репродукции³, этот портрет еще чужд психологического содержания: аккуратный парик и богато расшитая ливрея положительно привлекают большее внимание, чем лицо Гайдна. Разумеется, мы вправе винить художника, но вряд ли можно упустить из вида то обстоятельство, что (судя по совокупности портретов) лишь позднее внешний облик Гайдна проникся той одухотворенностью, которой ему еще недоставало в более ранние годы.

В начале августа 1768 года большой пожар в Эйзенштадте уничтожил домик Гайдна, но этот домик был отстроен вновь на средства Николая Эстерхази⁴.

В 1770 году Гайдн выступал со своей капеллой и певцами в Вене (была исполнена его опера «Аптекарь»).

Помимо оперных представлений в Эстерхазе процветала инструментальная музыка. У Гайдна оказалось чрезвычайно много дела. Напряженная работа в нескольких сферах подчас очень утомляла, и недаром одна из рукописей Гайдна имеет словно бы извинительную юмористическую пометку: «Сочинено во сне».

¹ О громадной работе Гайдна как оперного капельмейстера см. фундаментальное исследование: D. Barta und L. Somfai. Haydn als Opernkapellmeister. Budapest, 1960.

² Для марионеточного театра Гайдн написал ряд опер: «Филемон и Бавкида» (1773), «Шабаш ведьм» (1773), «Покинутая Дидона» (1776) и другие.

³ См. стр. 105 настоящей книги.

⁴ В 1776 году домик сгорел вторично, но снова был отстроен на средства князя. Надо полагать, что при этих пожарах погибли многие рукописи Гайдна.

Тем не менее и в таких трудных условиях Гайдн сумел сохранить большую творческую продуктивность, замечательную организованность труда, подкупающее своим здоровьем равновесие душевных сил.

Он много сочинял, образцово руководил всеми видами музыки и еще успевал в часы досуга наслаждаться обожжаемой природой, охотой, рыбной ловлей, или игрой в кегли.

Музыканты неизменно ценили и прочно любили Гайдна за доброту и справедливость. Его поведение на репетициях сочетало мягкость с требовательностью. Громадное терпение позволяло Гайдну не выходить из себя. Однако он заставлял музыкантов повторять то или иное место партитуры множество раз, пока не достигал желанного результата.

Гайдн постоянно уделял чрезвычайное внимание особенностям и деталям исполнения — темпу, динамическим оттенкам, характеру украшений, ясной дикции, естественности речитативов. Не удивительно, что с таким руководством и при наличии многих прекрасных музыкантов, как инструментальная капелла, так и оперная труппа Эстерхази достигали высот исполнительского искусства.

В качестве солиста сам Гайдн выступал редко. Уже будучи стариком, он признавался Гризингеру: «Я не был чародеем ни на каком инструменте, но я знал силу и действие всех; я неплохо играл на клавире и пел, мог также исполнить концерт на скрипке»¹.

И все же Гайдн предпочитал играть на альте (реже на скрипке) в квартете. На клавире он только аккомпанировал и сопровождал игру оркестра. Все это — во владениях князя и среди венских друзей. Перед широкой публикой Гайдн вообще избегал выступать и свои исполнительские способности в данном плане расценивал невысоко. Много позднее, в Вене, когда в его присутствии молодой скрипач Карл Ким проявил признаки робости, Гайдн воскликнул с чудесной скромностью и юмором: «Только смелее, юноша! Ведь тебе нечего меня бояться, я сам лишь плохой игрок!»².

В 1766 году возникла небольшая и очень итальянская по духу сценическая интермедия Гайдна «La canterina»

¹ См.: Griesinger, S. 119.

² См.: Pohl, II, S. 22.

(«Певунья»), за которой последовал целый ряд его итальянских опер: «Lo speziale» («Аптекарь», 1768), «Le pescatrici» («Рыбачки», 1769), «L'infedeltà delusa» («Обманутая неверность», 1773), «L'incontro improvviso» («Неожиданная встреча», 1775), «La vera costanza» («Истинное постоянство», 1776), «Il mondo della luna» («Лунный мир», 1777). «L'Isola disabitata» («Необитаемый остров», 1779), «La fedeltà premiata» («Вознагражденная верность», 1780), «Orlando Paladino» («Роланд-паладин», 1782) и героическая оперная драма «Armida» («Армида», 1783). Последняя из опер Гайдна — «L'anima del filosofo» («Душа философа») возникла в 1791 году.

Большинство этих опер (рукописи ряда их хранились под запретом в архивах наследников Эстерхази) до недавнего времени оставались вне поля зрения исследователей.

Около 1767 года возникло духовное сочинение Гайдна «Stabat Mater» («Мать скорбящая стояла») — род хоровой кантаты с сопровождением оркестра и органа. Произведение это, не отличающееся особой самобытностью, показательно в двух отношениях.

Во-первых, оно с новой силой свидетельствует о большой человечности религиозных образов Гайдна. Во-вторых, «Stabat Mater» уже выказывает симптомы эмоционального кризиса его творчества, который, как мы увидим, развился позднее, в начале 70-х годов. Процент минора в этой композиции очень значителен, и мы находим в ней немало истинно трогательной музыки. Лишь местами (например, в № 5) музыка слабо соответствует тексту. В целом ряде других случаев Гайдн находит очень убедительные печальные интонации.

Прекрасны, например, соль-минорное вступление «Stabat Mater» или соль-минорная же ария № 9. По временам мы вновь предчувствуем характерные «вздохи» музыки Моцарта — скажем, в начале арии № 2:





ИОЗЕФ ГАЙДН

С портрета работы И. Б. Грундмана, около 1768 года

или в начале арии № 6:



Упомянем также и о продолжающемся творчестве Гайдна в жанре мессы. Между 1769 и 1773 годами возникает «Cäcilienmesse» (до мажор), в 1772 году — «Nikolai-messe» (соль мажор), между 1775 и 1778 годами — малая органная месса (си-бемоль мажор).

Месса Цецилии примечательна беспокойством музыки, большим числом ритмических, темповых и тональных перемен. Некоторые части ее велики, другие малы. Повсюду чувствуются искания гибких, богатых и очень расширенных, разнообразных форм «симфонизма». Партитура содержит фаготы, трубы и литавры.

Месса Николая гораздо скромнее по масштабам (любопытно сравнить ее Gloria с громадной Gloria мессы Цецилии). Обращают на себя внимание черты песенности и применение в одной из частей (Allegretto) размера в шесть четвертей.

Малая органная месса вовсе миниатюрна.

Центр тяжести творчества Гайдна продолжал лежать в области инструментальной музыки. Наряду с симфониями и струнными квартетами к этому времени стала складываться другая важная отрасль творчества Гайдна — отрасль клавирных сонат, в области которых Гайдну также принадлежат чрезвычайные исторические заслуги.

Мы не знаем точно числа гайдновских клавирных сонат, как не знаем точно числа его симфоний и ряда произведений других жанров. Каталог Хобокена фиксирует более пятидесяти сонат, хотя в распространенных изданиях их гораздо меньше ¹.

¹ В дальнейшем мы придерживаемся каталога Хобокена (а в скобках даем нумерацию издания: И. Г а й д н. Сонаты для фортепиано. М., 1946; это издание содержит сорок две сонаты).

Из дошедших до нас клавирных сонат Гайдна девятнадцать возникли до 1767 года включительно.

Все сказанное нами выше об эволюции форм в отношении симфоний и квартетов¹ относится в своих основах полностью и к клавирным сонатам Гайдна, что лишний раз подчеркивает глубокое единство развития инструментальной музыки Гайдна в целом. Капитальное различие лишь в том, что главной мерой состава клавирных сонат Гайдна является трехчастность, а не четырехчастность.

Напомним попутно, что Бетховен, писавший вначале четырехчастные клавирные сонаты, потом вернулся к трехчастным. Лишь у романтиков (Шуберт, Вебер, Шопен) четырехчастность в сонатах укрепилась.

Трехчастная структура, кстати сказать, господствует также в клавирных трио Гайдна.

Ранние клавирные сонаты Гайдна еще очень скромны по размерам и даже не носят названия сонат, но именуются «партитами» и «дивертисментами для клавира».

Их формы сжаты, фактура порою старомодна (см., например, начало первой сонаты с его мордентами) и нередко носят явственно клавесинный характер. Это дает себя знать в особой прозрачности и в преобладании определенного регистра (первая и вторая октавы)². Тем не менее уже в этих сонатах прочно даны элементы будущего в виде основ структуры.

Отметим некоторые моменты отдельных сонат.

Во второй сонате (№ 40, си-бемоль мажор) примечательна эмоциональная энергия разработки первой части. Вторая часть (Largo) этой сонаты дает образцы чувствительного стиля. В частности, любопытно упорное обыгрывание квинты тоники, предвещающее эффекты подобного рода у романтиков:

¹ Имеем в виду принципы тематической разработки, связь определенных форм с определенными частями, гегемонию сонатных форм и постепенное вызревание форм рондо, эволюцию тональных планов и т. д. и т. п.

² См., например, начало трио менуэта третьей сонаты, такты 4—9 разработки первой части четвертой сонаты, начало средней части Presto одиннадцатой сонаты. Дух французских клавесинистов ощутим в чудесном трио менуэта двенадцатой сонаты (№ 28), в тактах 49 и далее первой части четырнадцатой сонаты (№ 15) и в других.



В первой части пятой сонаты (№ 41, ля мажор, до 1763 года) обращает на себя внимание смена ключевых знаков в экспозиции и в репризе (развитие тональностей минорной доминанты и минорной тоники).

В начале трио менуэта шестой сонаты (№ 36, соль мажор, до 1766 года) находим модуляционную цепь доминантсептаккордов; прототипы их имеются уже у мангеймцев, подобные цепи играют значительную роль у Бетховена и романтиков, у Гайдна они встречаются не раз. Adagio из этой сонаты — характерный пример сжатых и неполных сонатных форм медленных частей у Гайдна (повторение экспозиции отсутствует, реприза урезана и изменена).

Миниатюрнейшую сонатную форму находим в первой части седьмой сонаты (до мажор, до 1766 года). Часть эта содержит всего двадцать три такта (не считая повторений) ¹.

В пятнадцатой сонате (до мажор) имеем первый в клавирных сонатах Гайдна случай вариационных форм (третья часть).

Девятнадцатая соната (№ 9, ре мажор, 1767 год) содержит ряд ярко выраженных прогрессивных тенденций.

Сонатное аллегро ее первой части обширно, отличается богатством тематического состава, активным развитием ритмики, полновесностью клавирной фактуры, а также драматизмом разработки. Местами музыка как бы предвзвещает Бетховена ².

¹ Аналогии (не столь яркие и разительные): в финале этой же сонаты, в первой части девятой сонаты (№ 42). Подобные образцы крайне существенны, поскольку они лишней раз указывают на «универсальность» и еще известную «безличность» сонатной формы у венских классиков до Бетховена.

² Сравним, например, сбег отрывистых, коротких арпеджий в басу (такт 24 экспозиции) с аналогичными фигурами из сонаты «Аппассионаты» Бетховена или начало коды экспозиции с кодой экспозиции шестой фортепианной сонаты его же.

В третьей части этой сонаты (финале) находим довольно развитое (хотя и без связей, а только с сопоставлениями) рондо с тремя темами (схема А — В — А — С — А; круг тональностей: ре мажор, ре минор, ре мажор, ля мажор, ре мажор).

К 1768 году относится (как уже говорилось) сочинение итальянской трехактной комической оперы Гайдна «Аптекарь» (на текст Карло Гольдони). Эта опера уже давно стала широкоизвестной, так как была в конце прошлого века, с разрешения Павла Эстерхази, переведена на немецкий язык и обработана для постановки Роб. Гиршфельдом.

«Аптекарь» дает нам представление об общем стиле комически-бытовых опер Гайдна (а таковые преобладают в его оперном наследии). Вместе с тем в «Аптекаре» очевидны и серьезные недостатки оперного творчества Гайдна. Дело не только и даже не столько в инструментальном зачастую складе певческих мелодий (это качество даже менее заметно в «Аптекаре», чем, скажем, в некоторых песнях Гайдна или в его оратории «Возвращение Товия»). Более существенный, коренной недостаток — отсутствие у Гайдна сильного, рельефного дара к музыкально-драматическим характеристикам действующих лиц, что, разумеется, не отменяет ряда выдающихся музыкальных достоинств его опер. Не кто иной, как Джоакино Россини высказался по поводу опер Гайдна вообще так: «Это произведения, не имеющие значения, однако в них то тут, то там проскальзывают черты, напоминающие великого композитора»¹. Суждение, пожалуй, слишком резкое, но все же способствующее установлению меры ценностей оперного и инструментального творчества Гайдна.

Сюжет «Аптекаря» несложен и характерен для бюргерских тенденций эпохи. Главных действующих лиц всего четыре: старый аптекарь Семпронио, опекаемая им девушка Грильетта, аптекарский помощник Менгоне и молодой, богатый фат Вольпино.

Менгоне и Грильетта любят друг друга. Вольпино пытается соблазнить Грильетту, а Семпронио, одержимый старческим сластолюбием и ревностью, намерен на ней жениться. В результате ряда забавных перипетий (пере-

¹ Дж. Россини. Избранные письма. Высказывания. Воспоминания. Л., 1968, стр. 114.



Оперное представление в Эстерхазе
(Предположительно, оперы Й. Гайдна «Неожиданная встреча»)

С картины гуашью

одевание и т. д.) Семпронио и Вольпино оказываются одуроченными, а Грильетта и Менгоне счастливо соединены.

Мы знаем, что Гайдну был в высшей степени свойствен юмор. Естественно, что он дал себя знать в опере. Весьма комичны две арии Менгоне: «Каждый день, каждый день колотить и растирать; любовь, любовь, куда ты способна увлечь» (№ 1) и «Если у кого болит голова — возьмите этого чаю, а при испорченном желудке верное средство — ревеня» (№ 2); комична нарочито патетическая соль-мажорная ария Вольпино «Где боги любви смеются, там ненависть громоздится на ненависть и презрение» (№ 3). Много юмора мы находим и в других фрагментах, например, в вокальном квартете сцены ложного бракосочетания.

Далее, обычные вликлпе достоинства инструментальной музыки Гайдна — простота и чеканность мелодий, народность мелодических оборотов — ясно дают себя знать и в «Аптекаре».

Но все это не искупает отмеченных выше недостатков. И в данном плане очень показательны сравнить «Аптекаря» Гайдна с одноактной комической оперой Моцарта «Бастьен и Бастьенна», сочиненной, кстати сказать, в том же году (1768). Хотя «Бастьен и Бастьенна» — произведение двенадцатилетнего мальчика, в нем уже выступает будущий драматургический гений Моцарта. И характеры действующих лиц и ситуации очерчены в «Бастьен и Бастьенне» музыкой с удивительной рельефностью и яркостью.

Не то в «Аптекаре». Робкий и нерешительный Менгоне, живая Грильетта, напыщенный Вольпино, ворчливый Семпронио — не получают в музыке соответственного их характерным чертам отображения. Оставляет желать лучшего и передача ситуаций. Например, музыка комического терцета (№ 4), в сущности, не затронута восторгом Менгоне и Грильетты в моменты их объятий и поцелуев украдкой.

Очевидно, чрезвычайная «объективность» Гайдна, его нерушимые связи с народно-бытовой музыкой не давали ему возможности гибких, пластично-наглядных перевоплощений в субъективные формы психики — того, что с такой легкостью, с таким удивительным многообразием делал Моцарт.

Не случайно поэтому одним из лучших фрагментов «Аптекаря» следует, как мы полагаем, считать колоритную, нарочито диковатую «турецкую» арию Вольпино.

Кстати сказать, использование образов турок (хотя бы и фиктивных) как экзотического и слегка устрашающего элемента было тоже в традициях эпохи (вспомним «Мещанина во дворянстве» Мольера с музыкой Люлли). В условиях Австрии, долго ведшей войну с турками и помнившей ужасы турецких нашествий, этот драматургический мотив звучал особенно остро.

В операх Гайдна турецкие сюжетные мотивы возникали неоднократно. Дошедшая до нас гуашь (она хранится в театральном музее Мюнхена) изображает одну из турецких сцен в тогдашних операх, предположительно сцену из оперы Гайдна «Неожиданная встреча»¹.

¹ См.: L. S o m f a i. Joseph Haydn. Sein Leben in zeitgenössischen Bildern, S. 63 (в красках — «Das Esterhasysche Feenreich», S. 99). — Быть может, сидящий за чембалом на этой гуаши — Гайдн.

Итак, нельзя не заметить недостатки оперной драматургии Гайдна, отсутствие в ней гибкости и наглядности образных перевоплощений. Вместе с тем в особой «объективности» Гайдна, опирающейся на народный мелос и избегающей подобной гибкости, заключалась не только односторонность, но и своеобразная сила, большая ценность искусства, способного как бы вне всяких пристрастий обобщать и кристаллизовать в музыке наиболее общезначимые эмоции. Это важнейшее качество тесно связывает искусство Гайдна с искусством Бетховена, умевшего гениально сочетать гайдновскую «объективность» с моцартовской «субъективностью» и самобытно развивать их синтез.

Между прочим Г. Галь очень верно и метко противопоставляет «абсолютный» (то есть народный) мелос Гайдна и отчасти Бетховена более капризному, извилистому и затуманенному эмоциональными тонкостями мелосу Моцарта¹. Конечно, патриархальный демократизм Гайдна чрезвычайно отличался от воодушевленного революционными идеями демократизма Бетховена. Но и тот, и другой были проще, прямодушнее более утонченного Моцарта.

Комическая опера Гайдна «Рыбачки» (1769), вновь использующая текст Карло Гольдони, продолжила опыт «Аптекаря». Разумеется, Гайдна стесняли не только особые задачи оперного жанра как такового, но и необходимость пользоваться либретто на итальянском языке и, следуя вкусам и предписаниям Николая Эстерхази, поневоле отдаляться от давно и неуклонно манящих его сокровищ родного фольклора.

¹ См.: Ганс Галь. Особенности стиля молодого Бетховена. Сборник «Проблемы бетховенского стиля». М., 1932, стр. 65.

Глава пятая

ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ КРИЗИС ТВОРЧЕСТВА

С середины 60-х до середины 70-х годов XVIII века Гайдн оказался современником важных событий истории и культуры.

Волнения крестьян в австрийской части Силезии (1766—1767), а восемь лет спустя большое восстание крестьян в Чехии (1775), первый раздел Польши Россией, Австрией и Пруссией (1772) — все это так или иначе свидетельствовало о подготовке сильных социальных потрясений. В 1774 году на королевский трон Франции вступил Людовик XVI, которому суждено было девятнадцать лет спустя окончить свою жизнь на эшафоте.

Несмотря на все усилия реакции, в самой Австрии власти были вынуждены смягчить режим, заняться политической «просвещенного абсолютизма». Одним из актов ее явилась официальная отмена в Австрии пытки — указом от 2 января 1776 года.

Правительство поневоле делало уступки (хотя, разумеется, очень умеренные, а зачастую и чисто внешние) мощно развивавшимся в Европе передовым идеям Просвещения.

Уже в 1764 году И. И. Винкельман в своем капитальном труде «История искусства древности» провозгласил силу и стройность тех самых идеалов античного искусства, которыми несколько позднее будет увлекаться Гёте, Шиллер, да и французские революционеры.

Премьера тираноборческой трагедии «Уголино» Генриха Вильгельма фон Герстенберга в Берлине (1769), а позднее премьера острой своими разоблачениями политической драмы «Эмилия Галотти» Лессинга (1772, Воль-

фенбюттель и Веймар) предвещали и начинали наступление литературы «бури и натиска»¹.

Нельзя не упомянуть и замечательные своими прогрессивными идеями эстетические работы Лессинга: «Лаоксон» (1766) и «Гамбургская драматургия» (1767—1769).

В 1773 году Гердер совместно с Гёте издает основополагающий по значению сборник «О немецком характере и искусстве». На этот же год падает премьера драмы Гёте «Гёц фон Берлихинген», рисующей острые противоречия социальных битв. В это же время звучат патриотические и демократические призывы Маттиаса Клауднуса, пусть далекие от вершин освободительной идеологии, но крайне показательные своей народностью.

Не забудем, конечно, и одну великую дату истории философии — в 1770 году в Лондоне, под псевдонимом *Мирабо*, выходит в свет Евангелие новейшего материализма — «Система природы» Поля Анри Гольбаха.

Было бы, конечно, грубой натяжкой предполагать более или менее непосредственное влияние на Гайдна этих и ряда подобных им исторических и культурно-исторических событий. У нас нет оснований приписывать Гайдну широкую осведомленность в идеологических течениях и конфликтах эпохи.

Но великие художники (а среди них особенно музыканты) всегда поразительно чутко воспринимают и претворяют эмоциональный тонус своего времени. И разве не знаменателен год 1774, когда был опубликован делающий эпоху роман Гёте «Страдания молодого Вертера»? Это была заря романтизма, чрезвычайно яркий представитель которого в будущем — Эрнст Теодор Амадей Гофман родился всего два года спустя (1776).

Обратившись к музыке указанного нами десятилетия, мы вновь заметим переломность тенденций.

В 1764 году умирают Маттезон и Рамо, но в этом же году юный Моцарт сочиняет свою первую симфонию. Следующий год (1765) отмечен первым зингшилем Иоганна Адама Хиллера («Веселый сапожник, или Черт на свободе»), утверждающим простоту, народность, руссоизм. В 1767 году умирает Телеман, а в Вене происходит премьера «Альцесты» Глюка. В 1768 году возникают первые опе-

¹ Премьера драмы «Буря и натиск» Фридриха Максимилиана Клингера, давшей название всему этому литературному движению, состоялась в Лейпциге в 1777 году.

рь Моцарта — «Притворная простушка» и «Бастьен и Бастьенна». В 1770 году Моцарт сочиняет свой первый струнный квартет. Вместе с тем это год рождения Бетховена.

В начале 1773 года Глюк пишет свое знаменитое письмо к редактору «*Messure de France*», в котором призывает подражать природе. Примечательно, что перед концом письма находим слова: «Я предполагаю создавать музыку, присущую всем нациям, и заставить исчезнуть нелепое различие национальных музык»¹. Несмотря на крайность формулировки, в этих словах Глюка сквозит, по существу, не отрицание национального своеобразия искусства, но горячий призыв к созданию музыки интернационального значения. И в данном плане намерения Глюка имели прогрессивный смысл, нашедший свое подтверждение в творчестве всех передовых музыкантов эпохи.

В марте 1770 года Гайдн тяжело болел лихорадкой с высокой температурой — предательская природа окрестностей Эстерхаза потребовала жертв и от него.

Во время медленного, затянувшегося выздоровления врач запретил Гайдну на некоторое время занятия композицией. Запрет был крайне тягостным и мучительным. Но жена стерегла Гайдна, не разрешая ни писать нот, ни вставать с постели и подходить к инструменту. Однажды Гайдн, как он сам рассказывал Гризингеру, ловко воспользовался удобным случаем. Жена ушла в церковь и строго наказала служанке следить за Гайдном. Но он поспешил отослать служанку с каким-то поручением, а сам, оставшись один, вылез из кровати, бросился к клавиру и в короткий срок набросал первую часть сонаты. Услышав шаги возвращающейся жены, Гайдн поспешил улечься в постель и встретил надоедливую супругу с самым невинным видом благоразумного больного².

С выздоровлением Гайдна его творчество закипело с новой, исключительной силой.

В частности, 1771 и 1772 годы принесли с собою ряд замечательных струнных квартетов (соч. 17 и соч. 20).

Прежде, чем касаться их, вернемся немного назад, к группе из шести квартетов (соч. 9), написанных до

¹ Цит. по книге: L. N o h l. *Musiker-Briefe*, S. 17.

² См.: Griesinger, S. 27—28.

1769 года и рассчитанных на игру первого скрипача капеллы — виртуоза Луиджи Томазини.

Квартеты всех упомянутых опусов (соч. 9, 17 и 20) еще не дают того решающего перелома, который сам Гайдн отметил позднее относительно своих «русских квартетов» (соч. 33), но они весьма богаты интересными и прогрессивными деталями квартетного мышления.

Затронем хотя бы некоторые из них.

При восприятии первой части девятнадцатого квартета (до мажор, соч. 9 № 1) мы замечаем, насколько свободнее в смысле фактуры и самостоятельности инструментов пишет теперь Гайдн по сравнению с первыми его квартетами. Интонации второй скрипки из Adagio уже близки к замечательно выразительным ходам скрипок из Andante знаменитой соль-минорной симфонии Моцарта:



В первой части двадцатого квартета (ми-бемоль мажор, соч. 9 № 2) вновь примечательна самостоятельность голосов. Начало разработки в этой же части — характерный пример превращения бурных «ракетообразных» гармонических ходов мангеймцев в легкие порхания, излюбленные и Гайдном и Моцартом:



В начале Adagio оборот, типичный для Гайдна, Моцарта и Бетховена:



Суть этого оборота — эмоциональный акцент, могущий, однако, колебаться в широких пределах — от волевого

утверждения до вздоха¹. Такой оборот стал поистине эмоциональным афоризмом в звуках!

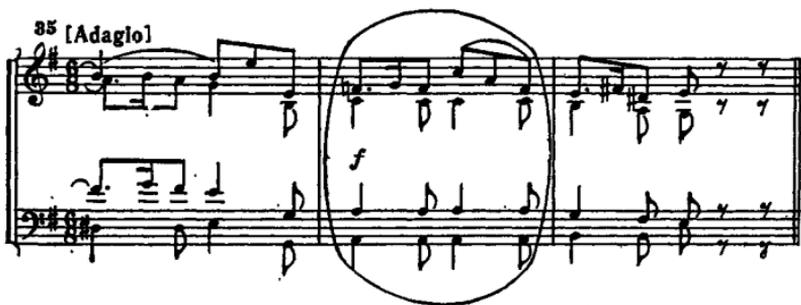
Двадцать второй квартет (ре минор, соч. 9 № 4) — первый минорный квартет Гайдна. В разработке его финала (перед переходом к репризе) — один из ярких образцов драматичных гармонических сопоставлений с выразительным применением уменьшенных септаккордов.

Шесть квартетов соч. 17 (1771) и шесть квартетов соч. 20 (1772) сильно продвигают вперед квартетную образность и квартетное мастерство Гайдна.

В начальных тактах (такты 7—10) разработки первой части двадцать пятого квартета (ми мажор, соч. 17 № 1) мы видим образец того, как «вздохи» у Гайдна все более явственно предвещают «вздохи» Моцарта — с их изяществом и некоторой манерностью (сравним с примером 3):



В Adagio того же квартета — один из ярких примеров применения Гайдном второй «неаполитанской» ступени:



¹ Вот некоторые аналогии: у Гайдна — Andante тридцать шестой симфонии, такты 3—4; Adagio cantabile сорок девятой (№ 3) клавишной сонаты, такты 23—24; у Моцарта — начало разработки первой части клавишной сонаты до мажор (Кёхель, № 330); первая часть клавишной сонаты си-бемоль мажор (Кёхель, № 333), такты 15—16 репризы; у Бетховена — финал «Лунной сонаты», такты 22—23.

Этот случай предваряет Моцарта и, далее, романтиков¹.

Финал квартета любопытен расширением сонатной формы при посредстве коды, где в третий раз появляется главная партия. Подобные расширения мы не раз встречаем у Гайдна² и у Моцарта, а позднее они играют крупную роль в монументализации сонатной формы у Бетховена.

В Adagio двадцать шестого квартета (фа мажор, соч. 17 № 2) интересен случай переменности лада, свидетельствующий о постепенном вызревании у Гайдна черт романтической гармонии: перед репризой основной темы подготовка идет на доминанте соль минора, но реприза начинается с первой ступени си-бемоль мажора³.

Первая часть двадцать восьмого квартета (до минор, соч. 17 № 4) содержит ряд «моцартовских» вздохов.

Первая часть двадцать девятого квартета (соль мажор, соч. 17 № 5) — хороший образец медленной сонатной формы у Гайдна. В Adagio этого же квартета примечательны речитативы, заставляющие представить некую сцену из оперы.

Первая часть тридцатого квартета (ре мажор, соч. 17 № 6) дает один из примеров того, как исторически совершается переход к романтическим терцовым сопоставлениям. В экспозиции перед заключительной партией (в ля мажоре) использована тональность до мажора. Однако она еще не сопоставляется с ля мажором непосредственно, но лишь при содействии ля минора. Позднее Гайдн, как мы увидим, перешагнет этот рубеж осторожно-

¹ Некоторые аналогии у Гайдна: финал квартета соч. 20 № 3, такт 9; вторая часть квартета соч. 20 № 4, такт 7 от конца; финал сорок седьмой симфонии, такт 55; такт 8 первой части клавирной сонаты № 20 (24); такт 4 от конца Adagio клавирной сонаты № 24 (№ 32).

² Некоторые аналогии: первая часть и финал квартета соч. 50 № 1; первые части девяносто седьмой и сто первой симфоний; финалы девяносто восьмой и сто четвертой симфоний.

³ Некоторые другие случаи ладовой переменности у Гайдна: такты 7—8 разработки первой части сорок второй симфонии; такты 20—21 финала квартета соч. 33 № 4; разработка финала восьмидесяти шестой симфонии; переход к репризе Adagio девяносто девятой симфонии; переход от вступления к Allegro первой части сто третьей симфонии; такты 29—30 клавирного трио ре мажор № 24 (№ 6 в издании Литольфа).

сти. Во второй половине трио менуэта тридцатого квартета — один из передких у Гайдна случаев «борьбы» между ритмом и метром.

В квартетах соч. 20 (№№ 31—36) Ганс Мерсман справедливо отмечает черты переходности, поисков и опытов, стремление обобщить найденное и развить его¹.

В тридцать втором квартете (до мажор, соч. 20 № 2) на втором месте оказывается медленная часть (Cargicció. Adagio), а не менуэт (как было раньше). Эта важная в истории гайдновского квартета перемена покуда неустойчива (см. квартеты соч. 20, 33). Лишь начиная с соч. 50 (1787) совершившаяся перестановка делается законом, нормой.

Adagio тридцать второго квартета выказывает эмоционально-драматический стиль, ведущий к Себастьяну Баху — с одной стороны, и к Бетховену — с другой (выделяется роль динамических контрастов, пауз, уменьшенных септаккордов, хроматизмов, экспрессивных диссонансов, секунд и т. п.).

В первой части тридцать третьего квартета (соль минор, соч. 20 № 3) легок и остроумен эффект «порхания» перед ходом к энергичной заключительной партии.

Тридцать четвертый квартет (ре мажор, соч. 20 № 4) содержит широко задуманную первую часть, отличающуюся богатством тематического состава и моментами волевого драматизма гармонических красок и ритмов в разработке. Такты 36—38 экспозиции этого Allegro di molto — один из впечатляющих случаев динамически контрастного сопоставления мажора с одноименным минором — приема, который находит себе применение задолго до Гайдна, но особенно экспрессивно используется позднее Бетховеном и Шубертом.

Еще два момента обращают на себя в первой части тридцать четвертого квартета особое внимание. Один из них — применение гармонических сдвигов (см. первые двадцать три такта разработки)². Вспомним, насколько любимы были позднее гармонические сдвиги Бетховеном

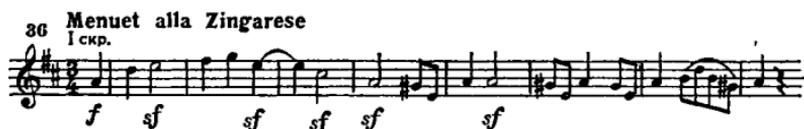
¹ См.: Hans Merzmann. Die Kammermusik, Bd I. Leipzig, 1933, S. 210—211.

² Некоторые аналогии таких сдвигов в других сочинениях Гайдна: начало первой части квартета № 39 (соч. 33 № 3); начало разработки первой части девяносто седьмой симфонии; экспозиция первой части квартета № 73 (соч. 74 № 2).

(ярчайшие примеры в первой части «Героической симфонии»).

Второй момент — краткое появление в разработке главной партии в ее основной тональности (см. такты 21 и далее разработки). Это — несомненное проявление творческих исканий Гайдна (проб различных составных частей структуры). Мы встречаем аналогичные поиски и в некоторых симфониях.

Менуэт этого же квартета имеет подзаголовок «alla Zingarese» (то есть «по-цыгански») и содержит следующую мелодию фольклорного склада:



По всей видимости, Гайдн воспользовался тут венгерской мелодией¹ и лишь ввел в нее «цыганизирующие» элементы. Но ведь синтез различных фольклорных факторов постоянно давал себя знать у Гайдна! Во-первых, само географическое положение области, где жил Гайдн, способствовало, как уже говорилось, скрещиванию в его музыке влияний фольклора различных национальностей. Во-вторых, подобное скрещивание было не только случайным, но и сознательным, поскольку Гайдн никогда не замыкался в рамках отдельной народности, но, подобно Глюку, тяготел к интернационализму.

Вопрос о фольклорных корнях мелодики Гайдна (в смысле поисков наиболее вероятных интонационных прообразов и возможно точной их классификации) остается пока во многом открытым, хотя работы Ф. Кухача (выяснявшего хорватские истоки мелодики Гайдна), Б. Сабольчи, Р. Лендона и других убедительно показали пронизанность музыки Гайдна фольклорными элементами².

Приведем заодно две темы Гайдна, фольклорный характер которых очень нагляден и заставляет как бы чувствовать «куски» народной музыки.

¹ См.: B. Szabolcsi. Haydn und ungarische Musik. Ibid., S. 162—169.

² В частности, тот же тридцать четвертый квартет обнаруживает венгерские попевки в медленной части, цыганские обороты и ритмы в финале.

Одна из них — тема финала (Rondo all'Ungarese) клавирного трио соль мажор (№ 25), сочиненного не позднее 1795 года¹:



Другая — тема Andante сто третьей симфонии, сочиненной в 1795 году:



Обе темы отличаются исключительной кристаллизованностью и концентрированностью фольклорных интонаций. Но несколько менее отчетливые черты кристаллизации и концентрации у Гайдна — повсюду!

Возвращаясь к тридцать четвертому квартету, отметим еще одну деталь — выразительное применение интонаций тритона (такты 8—9 и 32 финала) — это «атомы» постепенно складывающегося романтического круга интонаций.

Примечателен тридцать пятый квартет (фа минор, соч. 20 № 5). Его начало проникнуто певучестью, уже близкой моцартовскому стилю (хотя и тут нельзя еще говорить о непосредственном влиянии Моцарта). Превосходна кода первой части, которая своей эмоциональностью (да и фактурными деталями) положительно предвещает вновь эмоциональный мир прославленной соль-минорной симфонии Моцарта. Все это — симптомы нового, патетического Гайдна, о котором нам придется еще не раз говорить ниже.

¹ См. также близкую тему финала (Rondo all'Ungarese) клавирного концерта ре мажор, сочиненного до 1782 года (Hoboken, S. 821).

Трио менуэта тридцать пятого квартета любопытно тем, что опять предвещает Шуберта (вспомним еще пример 8) — интонации тут уже в духе лендлеров:



Для группы квартетов соч. 20 характерно также увлечение полифонией (финальные фуги тридцать второго, тридцать пятого и тридцать шестого квартетов). После 1772 года Гайдн по причинам, оставшимся неизвестными, шесть лет не писал квартетов.

По-видимому, в 1771 году возникла примечательная двадцатая клавирная соната (№ 24, до минор), опять-таки свидетельствующая о значительном эмоциональном переломе в творчестве Гайдна. Полна взволнованности и ритмической импульсивности главная партия первой части. Крайне показательны разработки первой части и финала с их патетизмом и контрастами эмоций.

1772 год приносит значительное количество сочинений Гайдна, написанных в минорных тональностях (тогда как обычный удельный вес минора в музыке Гайдна очень невелик). Это заставляет предполагать совершившимся творческий кризис, который, безусловно, был и кризисом душевным.

Документы не сохранились и остается о многом догадываться. В начале этой главы мы отметили идеологические и общехудожественные флюиды «бури и натиска», предромантизма и т. п., которые не могли не влиять на Гайдна. Кстати сказать, он мог многое воспринимать и непосредственно в театре Эстерхаза, где исполнялись пьесы Шекспира, Лессинга, Гёте, Шиллера. Между прочим, посещения Эстерхаза странствующими труппами драматических артистов состоялись в 1770—1772 годах.

Вместе с тем, вряд ли беспочвенно предположить и какой-то кризис личных чувств, полосу тяжелых пережива-

ний и разочарований. Думаем, что слияние флюидов окружающего искусства с личными эмоциями вернее всего могло обусловить перелом творчества.

Новый, патетический Гайдн, пожалуй, сильнее всего выразился в сорок пятой симфонии, получившей наименование «Прощальной». Мы подойдем к ней после краткого обзора симфоний, возникших после тридцать первой, на которой остановились выше.

В тридцать второй симфонии (до мажор, до 1766 года) менуэт находится на втором месте. Изумляет тонкостью, изяществом фактуры и инструментовки (одни струнные) *Adagio ma non troppo* (третья часть). Это — сама поэзия, вереница легких, прозрачных и обаятельных музыкальных образов.

Не меньше поэзии (но уже иной, почти по-моцартовски печальной) находим в *Andante* тридцать третьей симфонии (до мажор, до 1767 года), полном нежных вздохов. Начало финала этой симфонии привлекает внимание резким внутритемным контрастом.

Скачки менуэта тридцать четвертой симфонии (ре минор, до 1766 года) с их сменами динамических оттенков — уже в духе темпераментных скачков Бетховена (сравним, например, скерцо бетховенской фортепианной сонаты соч. 2 № 3):



Музыка первой части тридцать пятой симфонии (си-бемоль мажор, 1767 год) содержит материал, характеризующий подготовку симфонизма Бетховена (в частности, возможно сопоставление с «Героической», написанной в том же размере).

Богатство тематического состава, близость к бетховенским ритмам, приемы активизации ритмического фона, ритмических сжатий и расширений, больших нарастаний (см., например, сплошную линию тактов 31—39), изменение репризы — все это делает данную часть симптоматичным историческим прецедентом.

Тридцать шестая симфония (ми-бемоль мажор, около 1765 года) очень прогрессивна. Тематический состав пер-

вой части богат, развитие отличается активностью. Замечательно колоритно ликование трезвучий и доминантсептаккордов в тактах 27 и далее экспозиции первой части. Отметим также в этой части тематическое единство главной и заключительной партий, патетические моменты разработки, новую (по сравнению с экспозицией) инструментовку репризы¹ и сокращение ее. Это — эффект динамического сжатия формы, имеющий у Гайдна ряд аналогий и не раз применявшийся впоследствии Бетховеном. Adagio тридцать шестой симфонии довольно старомодно.

Ряд сходных прогрессивных черт мы обнаруживаем в начальных Allegri других сочинявшихся в эти годы симфоний.

В первой части тридцать седьмой симфонии (до мажор, до 1765 года) любопытен опыт формы: разработка весьма мала, но за ее счет расширена реприза, содержащая разработочные элементы (анalogии в финалах тридцать шестой и сорок восьмой симфоний).

В трио менуэта тридцать седьмой симфонии попадаются терпкие, характерные для Гайдна секундовые диссонансы:



В разработке первой части тридцать восьмой симфонии (до мажор, до 1766 года) уже значительно выделяется субдоминанта (фа мажор). Трио менуэта этой симфонии дает в скачках гобоя один из многочисленных образчиков гайдновского юмора:



Что касается тридцать девятой симфонии (соль минор, до 1770 года), то ее, несмотря на старомодное Andante, следует считать одной из ближайших предшественниц

¹ Это, кстати сказать, имеет место и в более ранних симфониях Гайдна.

как такого названия нет. В этой симфонии, пусть и не столь сильно, как в «Прощальной», но выступают идеи нового, патетического Гайдна. Несколько парадоксален в первой части «Траурной симфонии» контраст между патетической главной партией (с ее эмоционализмом акцентов, пауз и «вздохов») и очень веселым продолжением — даже несколько легкомысленного свойства:

44 Allegro con brio
I скр.

[Allegro con brio]
45 I скр.

Впрочем, это в природе капризов гайдновского темперамента!

Веселые краски господствуют и в части разработки. Однако заключительная партия репризы вновь и вновь убедительно возвращает нас к печальным (словно бы моцартовским) драматическим эмоциям:

[Allegro con brio]
46 Скр.

Как показал немецкий музыковед Генрих Бесселер, симфонии Гайдна широко и разнообразно претворяют ритмо-интонационные элементы контрданса, бывшего некогда народным английским танцем, а затем распространившегося по Европе в качестве бального танца и слившегося с кадрилию. И вот Бесселер справедливо цитирует начало финала сорок четвертой симфонии Гайдна в качестве образца «идеализованного контрданса», ритмо-интонационные элементы которого становятся основой гайдновских симфонических финалов¹:



Стоит ли отмечать особо, что эта тенденция, получившая в дальнейшем у Гайдна широкое развитие (включая «лондонские симфонии», писавшиеся в стране, где композитор смог соприкоснуться с истоками контрданса), лишней раз характеризовала демократический характер его симфонизма, охотно обращающегося к танцевальным жанрам, чтобы тем проще и естественнее выразить доходчивую, увлекательную радость единения людей в пляске.

К 1768 году относится сочинение сорок девятой симфонии (позднее получившей наименование «La Passione», намекающее на образы «страстей господних»). Музыка этой симфонии, выказывающая местами патетические акценты, опять-таки свидетельствовала о приближении к рубежу творческого кризиса, вскоре достигнутому.

Сорок пятая симфония (фа-диез минор, 1772 год²) с незапамятных времен носит название «Прощальной», хотя его нет в старейших источниках. Симфонию эту принято также именовать «симфонией со свечами»³. Такие подзаголовки обоснованы традициями исполнения. В последней части симфонии музыканты один за другим гасят свои свечи и тихо удаляются. Сначала уходят первый гобоист и второй валторнист, а за ними фэготист, второй гобоист, первый валторнист, контрабасист, виолончелист,

¹ См.: Н. Bessler. Einflüsse der Contratanzmusik auf Joseph Haydn. «Bericht über die internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns». Budapest, 1961, S. 35.

² В распространенных изданиях — № 18.

³ Порою и ныне ее исполняют при свечах.

два скрипача из четырех, альтист — и, наконец, симфония заканчивается при свете двух еще горящих свечей замирающим дуэтом двух скрипок.

«Прощальная симфония» открывает перед нами чрезвычайно яркую картину нового эмоционализма Гайдна. Патетические и трогательно-печальные эмоции более ранних симфоний здесь как бы сконцентрированы, собраны воедино.

Написанная в подвижном, любимом Гайдном размере на три четверти, первая часть сорок пятой симфонии сразу приковывает внимание патетической выразительностью. Посмотрим же, какими средствами достигается и развивается эта выразительность.

Такты 1 и последующие — энергичный, тревожный, волнообразно опадающий и вздымающийся тематизм гармонических тонов:



Ритмофон создают восьмые и характерные подталкивающие синкопы (сравним с примером 10).

В тактах 13—16 беспокойная волна унисонов (аналогии указывались выше), обрывающаяся генеральной паузой.

После паузы (с такта 17) опять звучит печальная тема, но теперь приглушенно, отдаленно (*piano*, духовые вначале молчат). Однако уже в такте 21 возвращается *forte*.

Столь простой, безотказно выразительный прием то стихания, то нарастания патетических интонаций позднее прекрасно применял Моцарт, не говоря уже о Бетховене.

С такта 23 — начало небольшой разработки внутри экспозиции: отделяется и самостоятельно развивается ритмическая фигура из трех четвертей и половины с точкой, сопровождаемая фигурой пяти восьмых, которая получает самостоятельность. С такта 33 — появление нового ритмического элемента — синкоп из четверти и половины.

Все это и есть уже «школа» будущих бетховенских работ, включающая ритмическую многоплановость и

взаимоперетекание элементов, появление новых и новых интонационных ростков.

Гармония движется из фа-диез минора в ля мажор, но в такте 38 вступает ля минор (опять типический контраст!).

В такте 40 уменьшенный терцквартаккорд альтерированной субдоминанты ля минора сразу затуманивает колорит. С такта 44 томительное нарастание хроматических гармоний, приводящее к минорной доминантовой тональности.

Характерен выбор именно минорной доминанты, а не параллельного мажора. Вспомним, как «весело» прозвучал параллельный мажор в первой части сорок четвертой («Траурной») симфонии. Вспомним, что даже Моцарт в соль-минорной симфонии (Кёхель, № 550) дает побочную партию в параллельном мажоре. Но Гайдн тут (как позднее и Бетховен) придерживается патетической минорной доминанты.

Подобны горестным стонам экспрессивные секунды скрипок:



Замечательно выразительны также извилистые, словно умоляющие мелодические обороты второго гобоя:



В нижних октавах они поддержаны тождественными ходами струнных.

В тактах 60 и 62 уменьшенный квинтсектаккорд звучит уже очень решительно, вслед за чем музыка экспозиции печально замирает.

В разработке этим минорным краскам весьма ярко противопоставлены краски мажора. Примечательна длинная динамическая линия подъема в тактах 16—24. Затем введена новая, создающая контраст ласки и нежности ре-мажорная тема (с такта 36 разработки).

В построении репризы первой части Гайды пользуется важным и для последующей эпохи (Бетховен) приемом. Это уже упоминавшийся выше прием динамического сжатия.

В экспозиции семьдесят два такта¹, в репризе — шестьдесят восемь. Но суть динамического сжатия не только и даже не столько в уменьшении числа тактов, сколько в распределении материала. Гайдн в репризе (в отличие от экспозиции²) не дает повторения цикла первой темы, но зато использует освободившееся время для напряженной (динамически и гармонически) разработки фигуры трех четвертей. В такте 28 репризы вступает главная партия в тональности субдоминанты³, а дальше повторяются с некоторыми вариантами моменты экспозиции.

Обзор первой части «Прощальной симфонии» показывает, насколько полно и многосторонне выступают в ней различные факторы созревающего симфонизма Гайдна, отмеченные нами порознь в его более ранних инструментальных произведениях. Хотя по размаху и силе логики все это еще далеко от Бетховена, несомненно, что тут складываются очень многие элементы, «кирпичи» бетховенского симфонизма.

Весьма существенно отметить и еще один факт. «Прощальная симфония» и прилегающие к ней произведения убедительно доказывают, что «патетический стиль» был создан Гайдном вполне самостоятельно, без влияния Моцарта. В год возникновения «Прощальной симфонии» Моцарту было шестнадцать лет и он еще не написал ни одной из своих знаменитых симфоний. Влияние Моцарта дало себя знать в музыке Гайдна позднее, и суть его, как увидим, заключалась по преимуществу в ином.

Вторая часть «Прощальной симфонии» — один из чудесных образцов жанра *Adagio* у Гайдна. Обаятельны тут тонкость письма, богатство и разнообразие легких эмоциональных переходов. «Толчковые» фигурки (от краткой ноты на сильном времени к более длинной, в данном случае группы из тридцатьвторых и шестнадцатых с точкой — такты 17—19 и другие) типичны для эпохи и по-

¹ С повторением — сто сорок четыре такта.

² Имеем в виду одинарную экспозицию.

³ О роли субдоминанты в инструментальной музыке Гайдна см. стр. 294.

добны миниатюрным галантным жестам¹. В тактах 27—15 от конца части игра гармонических красок смело заглядывает в будущее — в эпоху романтического колорита.

Менуэт симфонии любопытен необычной для того времени тональностью — многозначным фа-диез мажором. Позднее Гайдна напишет в фа-диез мажоре замечательное *Largo cantabile* своего семьдесят девятого струнного квартета (соч. 76 № 5). Отметим попутно, что рост в музыке Гайдна роли тональностей с большим числом знаков также отразил эволюцию его стиля.

Финал «Прощальной симфонии» состоит из двух частей — *Presto* и *Adagio*.

Presto привлекает внимание своей легкой скрипичной мелодией:



В этой музыке звучат и печаль, и тревога, и бодрость, глубоко правдиво и естественно сменяющие друг друга. *Presto* обрывается на доминанте фа-диез минора.

Закрывающее симфонию *Adagio* начинается в ля мажоре, а заканчивается в фа-диез мажоре. Это опять один из подходов Гайдна к позднейшим терцовым соотношениям альтерированных медиант в эпоху романтизма.

Музыка *Adagio* безмятежна, в ней лишь временами мелькают легкие сумрачные тени. Постепенные замолкания и уходы музыкантов незабываемы. Психологическую тонкость образа прощания, очерченного нежными и прозрачными красками мажора, трудно переоценить. Переход из ля мажора в фа-диез мажор (выполняющий и функцию регистрового потускнения) дан через фа-диез минор².

¹ Такие ритмические образования любили и французские клавесинисты. Характерно, что подобную «толчковую» ритмику много позднее возродил Дебюсси. Один из примеров широкого применения подобной «толчковой» ритмики Гайдном — в менуэте его семьдесят четвертой симфонии.

² Аналогичный пример осторожного покуда обращения со связями альтерированных медиант мы уже приводили ниже.

Завершается симфония тихо, просветленно, а финальные сексты *ля-диез* — *фа-диез* скрипок *pianissimo* звучат слегка вопросительно, чуть неопределенно.

Не раз трактовали «Прощальную симфонию» как образное воплощение прощания с жизнью. Так воспринимали ее романтики. Роберт Шуман, не очень-то расположенный к Гайдну вообще, писал, однако, в одной из своих статей 1838 года по поводу музыкантов, тушащих свои свечи и уходящих с эстрады во время финала «Прощальной симфонии»: «И никто не смеялся при этом, так как было не до смеха»¹.

Очень интересна и своеобразна полуюмористическая версия возникновения «Прощальной симфонии», сохранившаяся со слов самого Гайдна в воспоминаниях его современников².

Согласно этой версии (кстати, не единственной), князь Николай однажды очень долго не отпускал музыкантов из Эстерхаза в Эйзенштадт к их женам. Желая помочь своим подчиненным, Гайдн сочинил заключение «Прощальной симфонии» в качестве тонкого намека князю, выраженной музыкальными образами просьбы о долгожданном отпуске. Намек был понят, и князь поспешил отдать соответствующее распоряжение.

Некоторые исследователи подвергали эту версию сомнению, как якобы прозаическую и филистерскую. Между тем она весьма правдоподобна. Если многие романтики, преисполненные эмоциями мировой скорби, чуждались бытового юмора, считая его недостойным, то в подобной односторонности нельзя обвинить художников и мыслителей эпохи Гайдна.

В частности, сочетание серьезности и вдумчивости с живостью и веселой иронией составило как раз одно из обаятельных качеств характера и творчества автора «Прощальной симфонии». Позднее Гайдн умел добродушно, незлобиво смеяться даже над своими недугами, над своей дряхлостью, отнявшими у него возможность сочинять... Поэтому-то печальные патетические эмоции «Прощальной симфонии» и... служебная роль ее финала как деликатной просьбы об отпуске — вполне совместимы, вполне в духе

¹ R. Schumann. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Dritte Ausgabe. Bd II. Leipzig, 1875, S. 51.

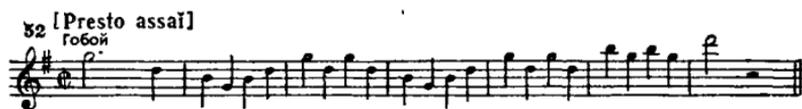
² См.: Griesinger, S. 28—29; Dies, S. 47—51.

живого, многостороннего и оптимистически жизненного в своих основах умонастроениях Гайдна¹.

В 1772—1773 годах помимо «Прощальной симфонии» возникли по крайней мере еще три (№№ 46, 47 и 48). Все они свидетельствуют о закреплении основ нового, более монументального, чем раньше, симфонизма Гайдна. Отметим некоторые их частности.

Финал сорок шестой симфонии (си мажор, 1772 год) любопытен своей формой: незадолго до конца его возникает реминисценция менуэта.

Форму развитого рондо с примечательными эффектами вертикально подвижного контрапункта представляет Un poco Adagio сорок седьмой симфонии (соль мажор, 1772 год). Контрапунктические приемы дают себя знать и в менуэте. Гармонический тематизм финала этой симфонии очень приближается к элементарно фанфарному тематизму мангеймцев:



Партитура блестящей и шумной, поистине фестивальной сорок восьмой симфонии (до мажор, по-видимому 1773 год) содержит партии альтовых валторн, труб и литавр. Сочинение этой симфонии было приурочено к посещению Эстерхаза императрицей Марией Терезией (в честь ее симфония и получила наименование «Мария Терезия»). Первое исполнение симфонии состоялось в Эстерхазе, в сентябре 1773 года.

Эта симфония представляет типичную музыку празднеств и торжественных приемов, не лишенную, однако, некоторых черт прогрессивного симфонизма. Тематический

¹ Хочется упомянуть попутно о факсимильном издании партитуры «Прощальной симфонии» (Budapest, 1959), которое рисует нам как простоту и деловитость нотного почерка Гайдна, так и поспешность, стремительность его, типичные для данного периода жизни композитора. О почерке Гайдна см.: Н. С. Robbins Landon. The symphonies of Joseph Haydn. p. 57, 75.— Лендон метко противопоставляет ясность и непритязательность этого почерка ным качествам почерка мастеров барокко.

Любопытно, кстати сказать, что в старости Гайдн стал писать более мелким почерком, чему, очевидно, способствовал опыт десятилетий.

состав первой части богат, объемы просторны, главная, связующая и побочная партии ясно отделяются одна от другой, причем побочная служит контрастом. Весьма энергичен поток унисонов в ра.работке (с такта 12). Симптоматично наличие органного пункта доминанты перед репризой. Правда, он еще мало развит, но все же выказывает достаточно явственно типичное впоследствии для Бетховена явление «затухания доминанты». Финал симфонии «Мария Терезия» — один из многих образцов «вечного движения» у Гайдна.

Императрицу приветствовали в Эстерхазе также исполнением новой оперы Гайдна «Обманутая неверность» (преьера которой состоялась в Эстерхазе еще летом). В музыке этой оперы на либретто М. Кольтеллини¹, с ее двумя любовными парами и счастливым преодолением жизненных препятствий, порою выделяются поистине итальянские своей живостью и бойкостью интонаций темы. Такова, например, тема в интродукции первого акта:



Но Гайдн нередко сбивается с итальянского тона, и эти колебания между подражательностью и самобытностью, конечно, не способствуют цельности произведения, в котором вдобавок, как и в «Аптекаре», нет ясных, выпуклых музыкально-образных характеристик.

Представленный императрице, Гайдн напомнил ей, как некогда, будучи певчим собора св. Стефана, получил от нее поощрительный шиллинг в Шёнбрунне. Улыбнувшись, Мария Терезия заметила, что шиллинг принес хорошие плоды и соблаговолила одарить композитора золотой табакеркой для нюхательного табака, наполненной дукатами.

¹ Автору данных строк привелось слышать и видеть изящную постановку оперы на гайдновских торжествах в Будапеште (1959).

От Гайдна как руководителя симфонической музыки и оперных представлений в Эстерхазе императрица осталась в восторге. Тем не менее энергичные интриги завистников надолго воспрепятствовали проникновению опер Гайдна на венские сцены.

1773 год принес с собою ряд клавирных сонат Гайдна. Из этих шести сонат¹ наименее содержательны две последние. Остальные носят многочисленные отпечатки передела, происшедшего в творчестве Гайдна.

Прекрасна прозрачностью фактуры, пластикой ритма и силой разработки первая часть двадцать первой сонаты.

Последние такты экспозиции первой части двадцать третьей сонаты совсем близки по фактуре и интонациям к кадансам клавирных сочинений Моцарта (см. также «моцартовские» обороты в тактах 15—18 разработки). Замечательно фа-минорное Adagio этой сонаты. Квинта тоники в начале звучит почти романтично. А следующий отрывок полон такой поэтической пасторальности, что заставляет вспомнить о чудесных трелях перед кодой финала бетховенской «Авроры»².



В первой части двадцать четвертой сонаты очень выразительны моменты драматизированной токкатности.

¹ № 21 (№ 16), до мажор; № 22 (№ 39), ми мажор; № 23 (№ 21), фа мажор; № 24 (№ 32), ре мажор; № 25, ми-бемоль мажор; № 26, ля мажор.

² Припомним также Andante клавирного концерта Моцарта ля мажор (Кёхель, № 488).

Adagio этой сонаты показывает, насколько еще крепки традиции клавесинной прозрачной звучности и специфической орнаментальной виртуозности в сонатах Гайдна, несмотря на то что эти сонаты явно тяготеют к новой клавирной фактуре.

Первая часть двадцать пятой сонаты относительно малосодержательна, хотя и типична для эпохи, столь склонной к галантно-блестящим звуковым «беседам».

Внешний блеск присущ и двадцать шестой сонате, существующей, кстати сказать, и в версии для клавира и скрипки ¹.

После смерти в августе 1773 года Франца Новотного, органиста церкви в Эйзенштадте, на Гайдна были частично возложены его обязанности (особенно зимой, когда Гайдн вместе с князем и его двором находились в Эйзенштадте). Увеличилось и жалованье Гайдна — впрочем, не только в меру новых его обязанностей, но и благодаря возросшей благосклонности князя Эстерхази. В начале 70-х годов Гайдн получал уже больше 960 гульденов, куда входила и частичная плата натурой ².

Перелом творчества Гайдна очень заметен и в первой оратории его «Возвращение Товия», возникшей в 1774—1775 годах. Справедливость требует добавить, что эта оратория в ее общедоступном виде (венское издание «Universal Edition», 1909 год) является не первоначальной редакцией, но результатом обработки произведения учеником Гайдна Сигизмундом Нейкоммом, предпринятой в 1806 году под наблюдением автора. Еще до этого, в 1784 году Гайдн прибавил к первоначальному составу оратории несколько хоров ³.

Оратория «Возвращение Товия» написана на трогательный сюжет, видимо, очень близкий гуманистической

¹ См. сонату для клавира и скрипки № 4 (в издании Петерса). Впрочем, вопрос о том, писал ли Гайдн подобные сонаты, не находит уверенного решения (см.: Novoken, S. 727).

² В частности, Гайдн получал ежегодно 300 фунтов говядины, 50 фунтов соли, 30 фунтов топленого сала, 36 фунтов свечей, 12 гарпцев пшеницы и т. д. Любопытно, что начиная с 1789 года князь стал жаловать Гайдна ежегодно свиньей — персонально, «а не как органиста» (Pohl, II, S. 61). Свинью по контракту Гайдн стал получать уже с 1779 года (см.: Briefe, S. 84).

³ О вариантах нотного текста оратории (без украшений и с украшениями — в угоду певцам-виртуозам) см. статью Э. Ф. Шмидта («Bericht über internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns», Budapest, 1961, S. 117—118).

морали Гайдна: сын Товита, Товий, вернувшись на родину, излечивает отца от слепоты.

Музыка оратории (либретто Джованни Гастоне Боккерини¹) обнаруживает повсюду гегемонию инструментализма. Дело не только в использовании структуры и характера инструментальных форм, например формы сонатного аллегро с двумя контрастными темами (что вообще характерно для тогдашней музыки, в частности для арий гораздо более «вокального» Моцарта), но и в «инструментальной» трактовке вокальных партий (что имеет позднее аналогию в творчестве Бетховена). Примеры многочисленны. Приведем один яркий — из арии ангела Рафаила (№ 4^a):

55 [Allegro]
РАФАИЛ
das Augenlicht zurück, ja
wieder zurück

При первом же взгляде на подобные фрагменты бросается в глаза, что перед нами типичные фигуры и скачки инструментального стиля Гайдна.

Оратория содержит немало моментов чувствительности и драматизма. Из числа последних особо отметим: смену мажора одноименным минором и обратно в хоре 8^a; Presto из арии Рафаила № 9^a (кстати, опять показательный пример инструментального характера вокальной линии).

Весьма «инструментально» развитие арии Анны (№ 12^a). Весь этот номер примечателен бурными, резкими драматическими контрастами — и тут, несомненно, выказалось пробудившееся драматургическое чутье Гайдна. Он искусно чередует моменты драматизма так, что они постепенно нарастают перед радостной развязкой.

¹ Любопытно, кстати сказать, что переделка этого либретто была предпринята в России В. К. Кюхельбекером (см.: Е. К а н н - Н о в и к о в а. М. И. Глинка. Новые материалы и документы, вып. 2. М.—Л., 1951, стр. 7).

Наряду с патетическими эпизодами, в «Возвращении Товия» встречаются и эпизоды лирической проникновенности.

Примечателен, например, следующий отрывок из арии Товия (№ 11^a) с его ползущими хроматизмами и словно оцепеневшими пентонациями ожидания и надежды ¹:

56 [Allegro con briol] ·
ТОВИЯ

So komm' ich von der Hoffnung geführet,

Другой отрывок — из речитатива Анны (матери Товия) в № 12 с его печальной сосредоточенностью:

57 [Adagio]
АННА

Gelänge nicht, o Gott, die

¹ Этот фрагмент музыки с темп же словами, но в разных тональностях повторяется трижды.

Hei- lung, o dann we- he uns

Третий пример — страстный призыв арии Товита (№ 13^a), мечтающего о возврате зрения:

58 *[Poco adagio]*
ТОВИТ

O lasset mir, o laßt- die Au-gen mir-zu!

Подобные фрагменты уже определенно предвещают интонации романтиков (в частности, Шуберта).

К 1774 году относится возникновение любопытной пятьдесят пятой симфонии Гайдна (ми-бемоль мажор), получившей прозвище «Школьный учитель». Рядом факторов (тональностью, трехдольным размером, чертами фактуры и разработки, энергичными динамическими контрастами — в том числе внутритемными) эта симфония (как и ряд других) может быть причислена к предшественницам «Героической симфонии» Бетховена. Вместе с тем вторая ее часть привлекает внимание исключительной фольклорной простотой своей начальной темы:

59 *Adagio, ma semplicemente*
Violini con sordini e piano

Очень «методичное» изложение и варьирование этой темы послужило поводом к прозвищу симфонии.

В конце августа 1775 года в Эстерхазе состоялся один из приемов именитых гостей — на этот раз эрцгерцога Фердинанда (сына Франца I и Марии Терезии) с женой. В подобных случаях встречи обставлялись очень пышно и торжественно — на многие километры растягивались цепи крестьян, гренадер, гусар, охотников, пажей в венгерских и австрийских одеждах. Громогласно звучали трубы, грохотали литавры.

К приезду эрцгерцога Фердинанда Гайдн сочинил оперу «Неожиданная встреча» (либретто Карла Фриберта). Музыка ее отмечена уже охарактеризованными нами выше чертами оперного творчества Гайдна, стесненного ограниченностями и условностями развлекательных либретто на итальянском языке, а также концентрацией творческих интересов в области инструментальной музыки, но дающего немало прорывов в сферу юмора, лирики, бытового жанра.

«Неожиданная встреча» — одна из характерных для эпохи «турецких» опер. При составлении ее либретто К. Фриберт воспользовался текстом одноименной оперы Глюка «*La rencontre imprévue*» (1764), но, переводя его с французского на итальянский, внес ряд изменений, следуя пристрастию князя Николая Эстерхази к жанру *opéra buffa*. В оркестре были использованы помимо литавр другие ударные инструменты — барабан, бубен, тарелки, треугольник¹.

После исполнения «Неожиданной встречи» в присутствии эрцгерцога Фердинанда состоялся бал-маскарад с примерно 1400 участниками.

В следующие дни гостей и всех присутствующих развлекали всевозможными представлениями и забавами, новым балом, охотой... Внимание гостей было даже предложено массовое народное зрелище.

¹ Любопытной оказалась судьба авторской рукописной партитуры «Неожиданной встречи», которая более ста лет тому назад попала в петербургскую Публичную библиотеку (ныне ленинградская Государственная публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина). См. статью: Г. Ф и л е н к о. Забытая опера Гайдна. «Советская музыка», 1956, № 9. — Сходный сюжет был позднее развит в зингшпиле Моцарта «Похищение из серала» (1781—1782).

«Раздался пушечный выстрел, и площадь (перед дворцом) мгновенно заполнилась двумя тысячами облаченных в национальные одежды крестьян, подданных князя. Они стеклись со всех сторон с радостными криками и исполнили венгерские и хорватские танцы под аккомпанемент местной музыки. А затем, пока народ до рассвета ел, пил и шумел, гости направились через парк, освещенный разноцветными фонарями, в замок, где состоялся последний бал»¹.

Подобные патриархальные сцены «общения» с народом случались в Эстерхазе не раз. Дошедшая до нас подкрашенная гравюра² изображает одну из таких праздничных церемоний. На площади перед замком шеренгами выстроены конные и пешие войска. Вдали, возбужденные шумом, несутся две собаки. На переднем плане слева движется великолепная кавалькада. А справа музицирует группа пришедшихся цыган, играющих на скрипке, альте, виолончели и цимбалах.

Трудно, конечно, переоценить силу образного воздействия подобных празднеств на творческое сознание Гайдна — он, вероятно, черпал в них и самые монументальные и самые тонкие впечатления.

1775 год — середина всего срока службы Гайдна князьям Эстерхази. Она началась весной 1761 года, а почти тридцатью годами позднее, осенью 1790 года, Гайдн стал свободным художником, сохранившим лишь номинальную связь со своими нанимателями и покровителями.

Пока же, несмотря на прикованность Гайдна к двору Эстерхази, его связи с европейской музыкальной культурой неуклонно крепили и расширялись. В частности, усиливалось общение с Венной, один из фактов которого таков.

Пьеса французского комедиографа Жана Франсуа Реньяра «Рассеянный» была исполнена в Эстерхазе в 1775 году (в итальянском переводе). При венском ее исполнении (в театре у Каринтских ворот, 6 января 1776 года) комедия сопровождалась симфонией Гайдна (первая ее часть послужила увертюрой, другие — антрактами). Симфония эта (шестидесятая, до мажор, 1774 или 1775 год) так и получила прозвище «Рассеянный» (*Il Distratto*).

¹ Pohl, II, S. 73—74.

² См. стр. 142 настоящей книги.



Венгерские цыгане музицируют перед дворцом в Эстерхазе
С гравюры 1791 года

В уже цитировавшейся нами выше краткой автобиографии Гайдна констатировал, что в своем камерном стиле он «имеет счастье нравиться почти всем нациям», за исключением берлинцев, склонных то «поднимать его до звезд», то «забывать в землю на 60 маховых сажений»¹. Эти слова выказывали спокойную уверенность Гайдна в действительных достоинствах своей музыки, прокладывая себе все более широкий путь, вопреки инерции обстоятельств и козням завистников.

В эти годы музыкальная жизнь Вены интенсивно развивалась, она сделала очень крупные успехи со времени памятного изгнания юноши Гайдна из капеллы св. Стефана.

Имена и произведения Глюка, Сальери, Гассе, Паэзиелло, Диттерсдорфа, а затем и Моцарта прочно связывались с Веней. Вена превращалась в музыкальную столицу не только Австрии, но и Германии, а отчасти и всей Европы. Процветала венская опера, выдающиеся виртуозы стремились жить в Вене или концерттировать в ней хотя бы проездом. Участились музыкальные «академии» — концерты.

¹ Briefe, S. 77.

В домах графа Йозефа Шварценберга и Готфрида ван Свигтена приступили к исполнению ораторий (в частности, генделевских).

Различные виды бытовой музыки сохраняли свое значение и популярность.

Естественно, что при этом интерес к Гайдну в Вене рос, а его произведения быстро распространялись. Правда, громкая, официальная слава еще не пришла¹, но крепнущая известность, растущее уважение доставляли Гайдну немало отрядных минут.

Одновременно стали прочными его связи с издательством Артария, которое регулярно печатало его сочинения. Довольно обширная дошедшая до нас переписка Гайдна с этим издательством, простирающаяся с начала 80-х до середины 800-х годов, могла бы послужить объектом специального исследования на предмет анализа различных трудностей, возникающих при обращении композиторов к издателям.

Впрочем, все это — побочные стороны великого творческого восхождения Гайдна в 70-е и 80-е годы позапрошлого столетия.

¹ Сам Гайдн позднее говорил, что он стал знаменитым в Германии и Австрии только благодаря своим поездкам в Англию (см.: Griesinger, S. 62).

Глава шестая

СТРАСТИ И ПРИВЯЗАННОСТИ

К 1776—1780 годам относится публикация ряда новых клавирных сонат Гайдна¹. Все они так или иначе свидетельствуют о быстром формировании нового клавирного стиля, а некоторые из них содержат замечательные проявления зрелости и прогрессивности творческого мышления Гайдна. Вот краткие заметки об этих сонатах.

Экспозиция первой части двадцать седьмой сонаты — опять в духе поверхностной, легкой «беседы» (см. также первую часть двадцать восьмой сонаты). Однако разработка обнаруживает нового, патетического Гайдна (типичные минорные нарастания и сопоставления, присущие впоследствии и музыке Моцарта).

Примечательны экспрессивные задержания больших и малых септим в тактах 12—16 разработки первой части двадцать восьмой сонаты. Трио менуэта этой сонаты написано в ми-бемоль миноре, что вновь свидетельствует о росте роли тональностей с большим числом знаков.

В начале разработки первой части двадцать девятой сонаты характерен драматизм гармонических сопоставлений. Первые два такта *Adagio* этой сонаты содержат пространенную в тогдашней музыке фигуру «вопроса» и

¹ В 1776 году были опубликованы сонаты: № 27 (№ 12), соль мажор; № 28 (№ 13), ми-бемоль мажор; № 29 (№ 14), фа мажор; № 30 (№ 35), ля мажор; № 31 (№ 29), ми мажор; № 32 (№ 38), ми минор.

В 1778 году были опубликованы сонаты: № 33 (№ 2), ре мажор; № 34 (№ 2), ми минор.

В 1780 году были опубликованы сонаты: № 35 (№ 5), до мажор; № 36 (№ 6), до-диз минор; № 37 (№ 7), ре мажор; № 38 (№ 34), ми-бемоль мажор; № 39 (№ 17), соль мажор.

«ответа» в мелодии и гармонии (тоники — доминанта и доминанта — тоники). Замечательно изящна в этой части орнаментальная мелодическая линия на фоне «альбертневых басов» тридцать вторыми (в тактах 9—13 и 17—20) ¹.

Во второй части (*Allegretto*) тридцать первой сонаты привлекает внимание интонация нежно звучащего «тристановского» аккорда ² (такт 2). Отметим попутно, что Гайдн и особенно Моцарт уже начинают осознавать специфические выразительные возможности «тристановского» аккорда (из двух малых и одной большой терций), которые совершенно отчетливо развиваются у Бетховена, Шуберта, Вебера, Шопена.

Чудесно волнообразное оживление ритма с такта 13 первой части тридцать второй сонаты. Подход к репризе обнаруживает тут почти бетховенскую энергию ритмики пунктированных групп. В начале разработки финала — один из очень ярких примеров модуляции через цепь доминантсептаккордов (другой пример мы приводили выше).

Тематизм первой части тридцать пятой сонаты очень прост и наивен, темы ее — из простодушнейших у Гайдна. Обращают на себя внимание резкие *sforzati* на последних долях тактов при переходе к заключительной партии (подобные эффекты позднее очень любил Бетховен), ложная доминанта (ре минора) перед репризой и введение контрастного одноименного минора (до минор) в репризу.

Первая часть тридцать шестой сонаты — подлинный шедевр, предваряющий патетический стиль Бетховена. Примечательны хроматические гармонии (такты 20—22), ритмическое торможение (такт 26), бурные нарастания ритмического фона шестнадцатых в разработке. Здесь «фон» окончательно теряет пассивность и становится тематической фигурацией (как, скажем, в финале «Лунной сонаты» Бетховена!). Отметим также размах клавишной фактуры (например, применение ломаных октав, впоследствии любимых Бетховеном).

В фактуре первой части тридцать седьмой сонаты есть нечто старомодное, скарлаттиевское. Зато патетический «удар» разбитого уменьшенного септаккорда (такт 9 от

¹ Нечто сходное мы имеем позднее в вариациях из «Крейцеровой сонаты» Бетховена.

² «Тристановский аккорд» — одна из основных гармоний «Тристана и Изольды» Вагнера. Другие примеры «тристановского» аккорда у Гайдна — во второй части семьдесят девятой симфонии (такты 7, 15, 39).

конца экспозиции) — уже в духе Моцарта¹. Средняя часть сонаты (*Largo e sostenuto*) любопытна не только краткостью (она напоминает интерлюдия бетховенской «Авроры»), но и отчетливо венгерскими национальными элементами². Финал этой сонаты представляет достаточно простое, наивное рондо с тремя темами и без связей.

В тридцать восьмой сонате наиболее замечательно *Adagio*, опять-таки предвещающее патетический стиль и даже фактуру пианизма Бетховена, его до-минорность³.

Любопытно, что первая часть тридцать девятой сонаты имеет не сонатную форму, но форму рондо (с тремя темами). Третья из этих тем (в ми миноре), с ее сплошным, бойким пунктированным ритмом (шестнадцатых с точками и тридцать вторых), с ее зигзагами интонаций, близка венгерско-цыганскому фольклору. В *Adagio* — ряд приближений к пианистической фактуре Бетховена (сравним, например, медленную часть из шестнадцатой бетховенской фортепианной сонаты).

Итак, клавирные сонаты второй половины 70-х годов обнаруживают смелые и прогрессивные тенденции творчества Гайдна. Иначе обстоит дело с многочисленными симфониями, возникшими между серединой 70-х и серединой 80-х годов.

Роббинс Лендон был едва ли не первым исследователем, обратившим пристальное внимание на примечательные черты отступления, которые присущи этой полосе симфонического творчества Гайдна. Такое отступление тем более заметно на фоне предшествовавшего наступления эмоционального кризиса, нашедшего свою вершину в «Прощальной симфонии».

По словам Лендона, «симфонии, непосредственно следующие за 1774 годом, фактически даже консервативнее, чем симфонии 60-х годов. [...] Минорные тональности почти совершенно отменены, а когда много лет спустя Гайдн снова сочиняет в миноре (№ 78, 80, 83), дух этого минора

¹ Сравним конец первой части клавирной сонаты Моцарта ля минор (Кёхель, № 310). Быть может, тут случай прямого влияния на Гайдна, поскольку упомянутая соната Моцарта сочинена в 1778 году. Но скорее всего мы имеем совпадение тенденций.

² См.: B. Szabolcsi. Haydn und ungarische Musik. Ibid., S. 166.

³ Сравним, например, такты 1—2 с началом пятой фортепианной сонаты Бетховена, или такты 10—12 с соответствующими моментами *Largo* из седьмой фортепианной сонаты Бетховена.

не отличается от светлой мажорной тональности; после 1774 года ни одной симфонии с минорным окончанием. [...] Какой жалкой представляется эта боязнь бурных минорных тональностей, если мы подумаем о великолепных минорных симфониях, созданных в начале семидесятых годов. Монументальный характер симфоний также быстро переделывается. Могучий тематический материал, грозные унисонные ходы, пылкие контрапунктические разработки и задыхающиеся фёрматы Гайдна заменяет теперь аккуратными бодрыми темами, удлинненными за счет варьированных повторений, в то время как разработки стремятся положиться на гармонические эффекты и забавные сюрпризы. [...] Сочинение симфонии не есть уже результат борьбы, высочайшего усилия; великолепная техника Гайдна служит теперь заменой вдохновения, и нам приходится по временам сталкиваться с симфониями, совершенными по структуре, но почти целиком лишенными всяких проблесков жизни»¹.

Прав ли Лендон? На наш взгляд, он преувеличивает регрессивные черты симфоний Гайдна, написанных в указанное выше десятилетие. И все же сама тенденция отступления симфонизма Гайдна после «Прощальной симфонии» отмечена им справедливо. Надо только помнить, что это отступление не было сплошным, что посреди него заметны порою и крупные достижения, творческие победы.

Так, ряд симфоний 1774 года (пятьдесят четвертая — соль мажор, пятьдесят шестая — до мажор, пятьдесят седьмая — ре мажор) обнаруживают очевидный упадок эмоциональной содержательности, хотя порою (как особенно в примечательном финале пятьдесят четвертой симфонии, способном напомнить удамой русский танец) сила образов сохраняется. Очевидно преобладание техники над содержательностью в шестьдесят пятой симфонии (ре мажор, 1772—1774 годы).

В уже упоминавшейся нами шестидесятой симфонии мы находим немало яркой, выразительной музыки. Симфония эта состоит из шести частей. Любопытно, в частности, что разработка первой части как бы возобновляет интонации и синкопированные ритмы «Прощальной симфонии». В трио менуэта очень живы ритмические пульсации (фор-

¹ Н. С. Robbins London. The symphonies of Joseph Haydn, p. 343—344.

мирующие переменные тактовые группы), а также хроматические расцветки. Разработка четвертой части (*Presto*) содержит занятый секундовый сдвиг вниз (с *фа* на *ми-бемоль*). В пятой части (*Adagio*) выразительно противопоставлены светлая элегичность и фанфарность, причем возврат первоначальной музыки сопровождается развитием и колорированием. Финал же (*Prestissimo*) очень боек и стремителен (любопытно предписание перестроить нижние струны скрипок на большую секунду вниз, чтобы обеспечить ход от субдоминанты до мажора к доминанте).

Напротив, шестьдесят первая симфония (ре мажор, 1776 год) довольно ординарна и привлекает внимание преимущественно частностями (солированием деревянных, красивой игрой тональностей во второй части, хроматическими орнаментами в финале — такты 65—68).

Изящны черты, присущие музыке шестьдесят третьей симфонии (до мажор, «*Lu Roxolane*», 1777 год; первая часть ее была использована в качестве увертюры для оперы «*Лунный мир*»).

Группа симфоний, возникших в 1778—1779 годах (№№ 66—70), может иллюстрировать критические рассуждения Лендона: в этих симфониях гораздо больше изобретательного, чем значительного.

В шестьдесят шестой симфонии (си-бемоль мажор, 1778 (?) год) привлекают внимание грациозные черты *Adagio*, пятитактовые группы и комическая выходка фаготов в финале.

Шестьдесят седьмая симфония (фа мажор, 1778 (?) год) сочетает обычный живой гайдновский ритм с некоторой шаблонностью тематического материала. Любопытно, что в трио менуэта играют всего две скрипки с сурдинами, причем у второй скрипки вновь спущена на тон нижняя струна. Финал примечателен трехчастностью (между быстрыми разделами вставлен медленный) и долгим затишьем перед концом.

Все части шестьдесят восьмой симфонии (си-бемоль мажор, 1778 (?) год) содержат различные «выработки» (в первой части мы порою предчувствуем напористые ритмы «Героической» Бетховена, в третьей как бы подготавливаются орнаментальные фигуры гайдновской симфонии «Часы», в финале приметны остроумные эффекты скачков, переключек, эхо). Но все это как бы пробы, творческие «эксперименты».

В шестьдесят девятой симфонии (до мажор, 1778 (?) год), получившей прозвище «Лаудон» (в честь знаменитого австрийского фельдмаршала), внешнее красноречие, эффектные акценты, фанфары, «пришпоривания» (менуэт) решительно торжествуют, и даже в местах минорных драматизаций музыки чувствуется какая-то механичность.

Она явственно дает себя знать и в последующих симфониях — семидесятой (ре мажор, 1779 год) и семьдесят первой (си-бемоль мажор, 1780 (?) год).

Каковы были причины такого отступления симфонического творчества Гайдна? Лендон указывает на то, что патетический симфонизм Гайдна, очевидно, не мог нравиться князю Николаю Эстерхази — Гайдну пришлось, по видимому, покориться и увести, изгнать бурные, тревожные и взволнованные образы из своих симфоний. Он принужден был возвратиться к трактовке симфонии преимущественно как композиции к случаю, долженствующей прославлять или развлекать.

Тем не менее, проблема нового поворота симфонизма Гайдна остается очень сложной, не допускающей односторонних решений и формулировок.

Можно ли рассматривать отказ Гайдна от дальнейшего развития тенденций «бури и натиска» в симфонической музыке только как результат предполагаемого давления воли князя? Вряд ли. Думается, следует учитывать и ограниченные возможности бунтарства в художественной идеологии самого Гайдна. Не продолжив путь «бури и натиска», Гайдн, очевидно, покорился не только воле князя, но и велениям собственных творческих потребностей.

Но, разумеется, дальнейшее развитие творчества не обошлось без сомнений, издержек и утрат — прежде чем Гайдну удалось подняться на новые высоты. Поэтому-то симфонии, написанные после «Прощальной», нередко как бы отчуждались от личности их автора, служа интересам заказчика или следуя образцам моды.

Самый животрепещущий вопрос можно сформулировать так: ушли ли страстно-взрывчатые эмоции из симфонического творчества Гайдна навсегда?

В известной мере — да. Ведь высшие достижения Гайдна-симфониста — его двенадцать «лондонских симфоний», относящиеся к началу 90-х годов, не продолжили во всей

их полноте порывов и тревог эмоционального кризиса начала 70-х годов. Гайдн поздней поры, стремясь к самым совершенным синтезам своего искусства, отказался от великого напряжения и страстности эмоций, истинным наследником которых явился отчасти Моцарт, но более всего Бетховен.

В этом отказе заключалась и драма творчества Гайдна, самые бунтарские и смелые силы которого не смогли получить истинного развития, затаились и заглохли. Но драма не стала роковой. Во-первых, величайший творческий опыт эмоционального кризиса не был попросту отброшен, но вошел в преображенных формах во все дальнейшее творчество Гайдна. Во-вторых, Гайдн, уйдя от воспламенивших его временно идей борьбы и протеста, смог постепенно сформировать образы просветленной мудрости и гармоничности, разумеется, не свободные от идеализации, но глубоко привлекательные своей ясностью и жизнерадостностью. Эти образы не отринули драматическое и патетическое, но включили их в себя и подчинили велениям стройности. Впрочем, обо всех этих итогах — ниже.

26 марта 1779 года в капеллу Эстерхази были приняты супруги Польцелли. Муж (Антонио), уроженец Рима и по профессии скрипач, был уже не молод. Его жена — певица Луиджа (меццо-сопрано), мавританка из Неаполя (в девичестве Морески), имела всего девятнадцать лет от роду и обладала привлекательной внешностью. Судя по указаниям итальянского паспорта, у нее было узкое, удлиненное лицо, темный цвет кожи, темные живые глаза, каштанового цвета брови и волосы¹. Луиджа жила несчастливо с мужем.

И вот Гайдн, измученный обществом своей сварливой и вздорной жены², не замедлил влюбиться в Луиджу. Эта страсть (в которой силен был чувственный элемент) продлилась, постепенно слабея и тускнея, вплоть до старости композитора. По-видимому, Луиджа отвечала Гайдну взаимностью, но все же в ее отношении проявилось больше

¹ См.: Pohl, II, S. 89.

² Характер жены Гайдна хоть и кратко, но красочно рисует Карпани (см.: G. Carpani. *Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*. Milano, 1812, p. 91—92).

корысти, чем искренности. Во всяком случае, она неуклонно и очень настойчиво выманывала у Гайдна деньги.

Молва даже называла (неизвестно, справедливо ли) сына Луиджи Антонио сыном Гайдна. Старший сын ее Пьетро — стал любимцем композитора: Гайдн обходился с ним отчески заботливо и принимал деятельное участие в его обучении и воспитании.

Примечательно следующее обстоятельство. Контракт с супругами Польцелли был заключен на два года, по истечении которых князь собрался (уже в конце 1780 года) аннулировать контракт, поскольку оба Польцелли не удовлетворяли его как музыканты. Тем не менее Польцелли остались в составе капеллы вплоть до ее роспуска (в 1790 году), в чем нельзя не видеть результат заступничества Гайдна, увлеченного и ослепленного своей страстью к Луидже.

В недавнее время стало известно и другое, не менее характерное обстоятельство. Прекрасно понимая ограниченные исполнительские возможности Луиджи, Гайдн не поручал ей главных ролей в ставящихся операх. Но, будучи горячо к ней привязанным, Гайдн делал все возможное, чтобы выставить Луиджу как певицу в наилучшем свете: он транспонировал сложные фрагменты опер, упрощал музыку, писал специальные вставные арии, делал купюры и т. д.¹

Во всем этом, конечно, было много трогательного. Однако корыстолюбие Польцелли вносило в отношения ее с Гайдном печальную и драматическую ноту, которая, как мы увидим, стала звучать сильнее и грубее в последующие годы.

Быть может (даже скорее всего) именно любовь Гайдна к Луиджи способствовала значительному эмоциональному сдвигу творчества композитора в его опере «Вознагражденная верность» (1780) на либретто Джамбатиста Лоренци.

Недаром Фридрих Крамер определил в 1783 году сцену Челли из второго акта как «образец правдивейшего изображения аффекта»². Действительно, эта сцена («Ах, как сердце трепещет у меня в груди!») поражает богатством

¹ См.: D. Barta und L. Somfai. Haydn als Opernkapelmeister, S. 50—52.

² См.: J. Haydn. Werke. Reihe XXV. Bd 10. München — Duisburg, 1968, S. IX.

эмоциональных порывов, контрастов, переходов и оттенков вокальной партии и оркестрового сопровождения. Впрочем, и в других местах оперы (например, в финале первого акта) нельзя не заметить сильного и смелого развития эмоциональной образности.

Опера «Вознагражденная верность» (поставлена в Эстерхазе в 1781 году) имела затем большой успех в Вене (1784, в немецком переводе), Пресбурге и других городах.

Вероятно, к 1781 году относится начало личного знакомства Гайдна с Моцартом, которое привело к их прочной и сердечной дружбе¹.

Моцарт называл Гайдна «папой» и пользовался каждым случаем, чтобы выразить свое громадное уважение к Гайдну, подчеркивая, что он считает себя его учеником².

Со своей стороны Гайдн с глубоким, почти детским восторгом относился к гению Моцарта, считая его величайшим из композиторов современности; без тени зависти или самомнения Гайдн признавал высокую поучительность для себя инструментальной и оперной музыки Моцарта.

Было сделано немало попыток поссорить «папашу» с его несравненным «сыном», но эти попытки оказались бесплодными.

Творческая и духовная близость двух великих музыкантов принесла прекрасные плоды. Искусство Гайдна оказало громадное воздействие на формирование симфонического и камерного стиля Моцарта. Но зато и в поздних произведениях Гайдна мы ощущаем сильное влияние музыки Моцарта — ее пластичной кантилены, тонкости эмоциональных оттенков, гибкости оркестровки и форм³.

Несмотря на достаточно замкнутый образ жизни Гайдна, его сочинения понемногу все шире проникали за границу. К началу 80-х годов они уже были известны и исполнялись в Париже, Лондоне, Испании. В 1783 году была сделана первая, пока безрезультатная попытка пригласить Гайдна в Лондон.

В 1781 году издательство Артария опубликовало порт-

¹ Глубину и искренность этой дружбы подчеркивает Г. Аберт (см.: H. A b e r t. W. A. Mozart, T. II. Leipzig, 1956, S. 47—48).

² «Я впервые научился от Гайдна, как надо писать квартеты», — говорил Моцарт (см.: H. A b e r t. W. A. Mozart, T. II, S. 45).

³ О взаимоотношениях Гайдна и Моцарта см. также: L. S c h m i d t. Joseph Haydn, S. 59—60; Briefe, S. 146, 185, 228, 269 и другие; Nowak, S. 282—283, 295—298 и другие.

рет Гайдна, награвированный Иоганном Эрнстом Мансфельдом¹.

Портрет этот, еще достаточно формально и сухо фиксирующий внешний облик композитора, однако, поправился Гайдну и другим, о чем свидетельствуют письма его к Артарии². По-видимому, радовал сам факт растущей известности Гайдна.

К 1778—1781 годам относится сочинение Гайдном новой серии квартетов (после шестилетнего перерыва). Это — так называемые «русские квартеты» (соч. 33), посвященные великому князю Павлу, будущему русскому императору Павлу I³.

В письмах к Иоганну Каспару Лафатеру в Цюрих и к князю Крафту Эрнсту фон Эттинген-Валлерштейну (оба письма датированы 3 декабря 1781 года) Гайдн сам назвал эти квартеты сочиненными в «совсем новой, особой манере»⁴.

Внешне новая манера выражена тем, что менуэты заменены в «русских квартетах» *scherzandi*. Но суть, конечно, не в этом (поскольку *scherzandi* очень близки по своему характеру к менуэтам), а в том, что в «русские квартеты» Гайдн переносит громадные достижения своих симфоний и сонат 70-х годов (в факторах патетичности стиля, мастерства фактуры, тематической разработки и т. д.). В годы временной деградации симфонического творчества Гайдна его квартеты остаются как бы хранителями самых живых и прогрессивных тенденций.

Одновременно происходит дальнейшее развитие собственно квартетного склада мышления, хотя и в квартетах соч. 33 еще нет специфического обособления чисто камерных начал.

Специализацию квартетной музыки, как представительницы интимно-лирического стиля (в противоположность

¹ См.: стр. 155 настоящей книги.

² См.: Briefe, S. 97, 98.

³ С 11 ноября 1781 года по 4 января 1782 года князь Павел находился в Вене вместе со своей женой Марией Федоровной (урожденной принцессой Вюртембергской), которая брала уроки игры на клавире у Гайдна. Кому принадлежала инициатива посвящения — неизвестно.

⁴ Briefe, S. 106, 107.



ИОЗЕФ ГАЙДН
С гравюры Н Э Мансфельда 1781 года

более «объективной» и монументальной симфонии»), мы наблюдаем в квартетах Гайдна лишь позднее.

Нетрудно понять, что подобная «специализация» была неразрывно связана с двусторонностью (а порою и раздвоенным) психикой художника на грани становления романтизма (с контрастами личного и общественного, интимных чувств и гражданского долга и т. п.). Такая двуплановость уже сильно ощущается у Бетховена и едва дает себя знать у позднего Гайдна. У более раннего Гайдна она, разумеется, не могла сформироваться.

Вот краткие заметки о «русских квартетах».

Замечательна страстность (с драматизмом резких динамических контрастов и пауз) начала репризы первой части тридцать седьмого квартета (си минор, соч. 33 № 1). В третьей части (Andante) — легкий, прозрачный скрипичный тематизм (пример 60), который можно, например, сопоставить с тематизмом финала соль-минорной симфонии Моцарта:



Аналогия — в финале квартета с его обаятельно светлыми, воздушными и печальными красками.

В первой части тридцать восьмого квартета (ми-бемоль мажор, соч. 33 № 2) привлекает внимание ложная реприза (до минор) перед настоящей. В финале имеем любопытную рондообразную форму:

[A — (B) — A] — C с (разработкой) — [A — (B) — A] — C — [A плюс кода].

Эта часть примечательна также довольно протяженными органичными пунктами.

Тридцать девятый квартет (до мажор, соч. 33 № 3) получил благодаря «щебечущей» и «кукующей» мелодике финала название «Птичьего квартета». Форма финала — рондо со следующей структурой¹:

A — B — Разработка — A₁ — B₁ — Разработка — A₂ — Кода.

¹ Отметим одну деталь: смелое для того времени и колоритное звучание септимы секундаккорда в тактах 15 и далее.

Наконец, в форме рондо написан и финал сорок второго квартета (ре мажор, соч. 33 № 6):

A — B — A₁ — B₁ — A₂.

Эта гегемония формы рондо в финалах «русских квартетов» — очень существенное обстоятельство, оттеняющее упомянутый нами выше постепенный рост рондовых форм в инструментальной музыке Гайдна вообще.

Особенно важно отметить, что, за исключением рондо финала квартета соч. 33 № 6, остальные указанные нами рондо отличаются относительной сложностью, наличием связей и переходов, чего мы не встречаем в более ранних образцах рондо у Гайдна. Налицо несомненное развитие рондовых форм.

В экспозиции и репризе первой части сорок первого квартета (соль мажор, соч. 33 № 5) примечателен один из ранних случаев применения Гайдном альтерированных медиант. В первый раз (такты 19—18 от конца экспозиции) за первой ступенью ми минора (равной второй ступени ре мажора) следует сектаккорд шестой ступени ре мажора (с пониженным основным тоном и квинтой) и сектаккорд пятой ступени ре мажора. Во второй раз (в репризе) за септаккордом пятой ступени соль мажора следует шестая ступень этой же тональности с пониженным основным тоном и квинтой:

[Vivace assai]

The image shows a musical score for the first part of the 41st quartet, marked [Vivace assai]. It consists of two staves, treble and bass clef, in 2/4 time. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system shows measures 61 and 62. The second system shows measures 63 and 64. The music features a sequence of chords: a triad of D4, F#4, A4 in measure 61; a triad of D4, F#4, A4 in measure 62; a triad of D4, F#4, A4 in measure 63; and a triad of D4, F#4, A4 in measure 64. The bass line consists of quarter notes: D4, F#4, A4, D4 in the first system, and D4, F#4, A4, D4 in the second system.

Эти ранние проявления терцовых сопоставлений, привычных впоследствии романтикам, становятся в позднейших произведениях Гайдна все более обыкновенными. И им закономерно сопутствуют соответствующие модуляции в тональности альтерированных медиант¹.

¹ Вот некоторые примеры.

Из квартетов: № 45 (соч. 50 № 2) — разработка финала; № 47 (соч. 50 № 4) — менуэт; № 49 (соч. 50 № 6) — экспозиция и реприза первой части, разработка второй части; № 57 (соч. 54 № 1) — Alle-

Largo сорок первого квартета — образец новой, «моцартовской» чувствительности. В скерцо этого квартета Л. Новак усматривает предвещающие Бетховена ритмические сдвиги¹. Прекрасна в своей народной простоте тема финала, подвергающаяся вариационной разработке.

В последнем из «русских квартетов» (сорок втором) особенное внимание привлекает короткое Andante. Поразительные певучесть и текучесть его мелодики видимо отражают уже непосредственное влияние Моцарта. Но тут же и характерные фигуры венгерской пунктированной ритмики.

Суммируя ряд творческих достижений «русских квартетов», Ганс Мерсман справедливо пишет:

«Новое не столько в технике тематической работы, сколько в ее последовательности. Интенсивность инструментального развития бесконечно выросла. Она вновь достигла той же высоты, на которой находилась когда-то в старом стиле, — но в новой плоскости. Представляется внутренней необходимостью то, что как раз струнный квартет стал носителем этих новых идей. Массивные контуры симфонии были, возможно, еще способны нести тонкие мотивные расщепления верхнего голоса, но не столь интенсивный рост полифонии. Для этого потребовалась уравновешенность четырех отдельных голосов, идеальную форму которой создал струнный квартет»².

Прав Ганс Мерсман и в том, что «русские квартеты» и внутренне и внешне отразили середину пути гайд-

gretto; № 58 (соч. 54 № 2) — экспозиция первой части; № 68 (соч. 64 № 6) — перед концом финала; № 70 (соч. 71 № 2) — Adagio; № 71 (соч. 71 № 3) — разработка первой части; № 72 (соч. 74 № 1) — менуэт; № 73 (соч. 74 № 2) — переход к разработке первой части; № 79 (соч. 76 № 5) и № 80 (соч. 76 № 6) — соотношения первой и второй частей; № 81 (соч. 77 № 1) — соотношения первой и второй частей, менуэта и трио; № 82 (соч. 77 № 2) — соотношения менуэта и трио, менуэта и третьей части, третьей части и финала; № 83 (соч. 103) — первая часть.

Из симфоний: № 86 — реприза финала; № 88 — менуэт; № 93 — трио менуэта и финал; № 94 — менуэт; № 96 — экспозиция первой части; № 97 — начало разработки и репризы первой части; № 99 — переход к трио менуэта; № 100 — ряд ярких примеров в первой, второй и последней частях; № 102 — перед концом Adagio; № 103 — перед концом Andante; № 104 — переход к трио менуэта.

Из клавирных сонат: № 40 — финал, такты 10—11; № 41 — переход от экспозиции к разработке первой части.

¹ См.: Nowak, S. 265.

² Hans Mer s m a n n. Die Kammermusik, Bd I, S. 220.

новского творчества, что в них был создан тип струнного квартета, уже подготавливающий великие квартеты Бетховена¹.

В 1781 году издательство Артария опубликовало первые двенадцать песен Гайдна. За ними в 1784 году последовало издание двенадцати других (впоследствии Гайдн написал еще ряд песен — на немецкие и английские тексты).

Песни Гайдна, несмотря на их относительно малую популярность и несмотря на то, что они (как и его оперы) нередко грешат «инструментализмом» своих вокальных мелодий, все же представляют важную и своеобразную сторону его творчества.

Равно надо помнить: и то, что в конце XVIII века культура лирической песни — романса еще не могла расцвести, и то, что эта культура уже начала, хотя и робко, непрямо складываться.

Сам Гайдн был, по-видимому, высокого мнения о своих песнях. По крайней мере, он писал 27 мая 1781 года издателю Артарии: «Уверяю, что мои песни, пожалуй, превзойдут все существовавшие до сих пор многообразием, естественностью, красотой и легкостью пения»².

Среди песен Гайдна мы находим песни юмористически-бытового и сатирического содержания. Шедеврами этого рода можно назвать «Похвалу лени» на слова Г. Э. Лессинга (с поразительно наглядной «звукописью» лепи хоральными интонациями и ползущими хроматизмами), а также песню «Хитрый пудель», о возникновении которой повествует целая трагикомическая история³.

Писал Гайдн также песни в анакреонтическом роде (между прочим, на слова известного тогда немецкого поэта-анакреонтика И. В. Глейма), и песни более углубленного содержания, воспевающие печаль, радость, мечтательность и другие душевные состояния («Отчаяние», «Верность»).

Естественно, что песни такого круга представляют наибольший интерес — они подчас связывают Гайдна не только с Бетховеном, но и с Шубертом.

¹ Hans Merseman n. Die Kammermusik, Bd I, S. 221.

² Briefe, S. 96.

³ См., например, Griesinger, S. 31, или Dies, S. 119.

Э. Бюкен справедливо обратил внимание на характерное предвосхищение интонаций Шуберта в песне Гайдна «Content» («Невзыскательный») ¹. Примечательно, что это далеко не единственный случай. Мы предчувствуем Шуберта в песнях: «Утешение несчастной любви» («Trost unglücklicher Liebe»; характерные триоли и мелодические обороты, например, в тактах 13—15); «О мелодичный голос» («O, tunful voice» на слова Анны Хёндер, где триоли, отдельные интонации, гармонии); «Верность» («Fidelity» на слова Анны Хёндер), где применено одно из типичных для Шуберта выразительных средств — малый нонаккорд ²:



Подобное приближение Гайдна к Шуберту (и обратно — развитие Шуберта из Гайдна) не представляет, конечно, ничего удивительного. Гайдн уже вполне обладал двумя неценимыми качествами Шуберта — народностью и непосредственностью восприятия. Не хватало одного — романтизма, но даже это качество уже начало складываться. И недаром среди песен Гайдна мы находим одну, трактуемую излюбленную впоследствии романтиками тему, — «Странник» («Der Wanderer»).

Особняком стоит знаменитая «Песня матросов» («Sailors Song»), в которой заметно становление мужественных, героических интонаций эпохи великой французской революции.

Вероятно, в 1780 году возникли семьдесят четвертая (ми-бемоль мажор) и семьдесят пятая (ре мажор) симфонии. Вряд ли можно назвать их выдающимися, но колоритных деталей и своеобразных «поисков» они содержат немало. Применительно к семьдесят четвертой симфонии

¹ См.: Э. Бюкен. Музыка эпохи рококо и классицизма, стр. 212.

² Кстати сказать, Бетховен моментами также уже по-шубертовски применял этот аккорд (см., например, Adagio семнадцатой фортепианной сонаты, такты 39—41).

упомянем размахистые ходы скрипок в заключительной партии первой части, красивое развитие оркестровки и ритмики во второй части, легкий и жизнерадостный, почти танцевальный бег финала. Примечательно к семьдесят пятой симфонии отметим ритмическое разнообразие вариаций второй части, занятый эпизод солирующей группы всех духовых (с литаврами) в финале (такты 110—122).

Сочиненная, по-видимому, в 1781 году семьдесят третья симфония (ре мажор, по старой нумерации — № 26) получила название «Охота» благодаря своему финалу, музыка которого имитирует звуки охотничьих рогов. Этот финал был первоначально написан Гайдном как вступление к третьему акту его оперы «Вознагражденная верность», где фигурировала богиня Диана. Любопытно, кстати сказать, что охотничий сигнал из финала этой симфонии приведен в «Руководстве охотника», изданном М. де Шанграном в Париже в 1780 году¹, что может служить одним из многочисленных указаний на тенденцию Гайдна перенимать бытовые интонации. Что касается второй части симфонии «Охота», то тема ее совпадает с темой песни Гайдна «Взаимная любовь» («Gegenliebe» на слова Г. А. Бюргера, 1781 год), которая, по-видимому, была написана несколько раньше своего симфонического претворения.

Симфония «Охота» обнаруживает постепенное закрепление оркестрового состава зрелых симфоний Гайдна.

Начало первой части (медленное вступление) содержит характерный эффект «капающих» аккордов духовой группы, на фоне которых проходят отдельные отрывочные ноты струнных. Вспомнив, как часто применялся этот выразительный эффект впоследствии, мы оценим колористическое воображение и мастерство Гайдна. Весьма ярки также контрасты соло и tutti в тактах 17—20 вступления. Побочная партия Allegro ясно отделяется от главной, тематический состав богат. Начало разработки — довольно «рутинные» переключки инструментов, но дальше немало силы и своеобразия («бетховенская» фигура из трех восьмых и четверти, энергичный подъем). Любопытный и выразительный случай ритмического торможения в тактах 14—12 от конца первой части.

Andante с его простой фольклорного склада темой содержит прекрасные контрасты тонального колорита.

¹ См.: Hoboken, S. 111.

В менюэте привлекают внимание хроматизмы побочных вводных тонов.

Финал (в сонатной форме) наиболее примечателен уже указанной выше типической (и модной в те времена) фанфарно-охотничьей мелодикой. Обычны для зрелого симфонизма Гайдна патетические краски миноров в разработке. Отметим также затихающее («удаляющееся» по смыслу образа) окончание финала: звуки рогов замирают и гаснут.

В 1782 году были написаны три симфонии: семьдесят шестая (ми-бемоль мажор), семьдесят седьмая (си-бемоль мажор) и семьдесят восьмая (до минор). Мастерское развитие ритма и оркестровки во второй части семьдесят шестой симфонии вновь предвещает (как и в медленных частях симфонии №№ 68, 74 и 77) блистательные эффекты симфонии «Часы». Музыка семьдесят седьмой симфонии отмечена некоторыми чертами формальности и механичности. Драматические моменты семьдесят восьмой (минорной!) симфонии носят несколько внешний, «театральный» характер (выразительнее всего кода второй части с ее отрывистыми терциями и аккордами, экспрессивными паузами, затихающим дрожанием триолей шестнадцатых органного пункта тоники у валторн и альтов).

Возникшая в 1782 году «Mariazellermesse» (до мажор, «Missa Celensis») явилась одной из самых «веселых» месс Гайдна.

В 1782 году Гайдн написал также оперу («героико-комическую драму») «Роланд-паладин» на либретто Нунциато Порто. Дальнейший шаг от одного жанра к другому был сделан в опере («героической драме») «Армида» (1783) с текстом, составленным из ряда старых либретто, быть может, с дополнениями. «Армида» — последнее оперное произведение Гайдна для театра Эстерхази.

Музыка «Армиды» (использующей элементы сюжета «Освобожденного Иерусалима» Тассо) симптоматична тем, что, с одной стороны, близка к героике Глюка, а с другой — как бы предвещает героику Бетховена. В этой опере шла, очевидно, выработка простых, чеканных интонаций, большой ритмической энергии, импозантной оркестровки.

Но такие попытки как бы остановились на полдороге, остались несколько формальными, односторонними. В опере, пожалуй, слишком много мажора; он, правда, оттеняет минорные фрагменты, но и подавляет их, приводя к известной монотонности.



Эскизы костюмов к опере Й. Гайдна «Армида»

Успех «Армида» в свое время имела большой (в Эстерхазе, Пресбурге, Будапеште, Вене). Ею, в частности, восхищался Дж. Сарти¹.

К 1783—1784 годам относится, по-видимому, сочинение симфоний №№ 79—81. В семьдесят девятой симфонии (фа мажор) любопытна двухчастность *Adagio cantabile*. В восьмидесятой симфонии (ре минор!) *Adagio* содержит много пунктированных ритмических элементов, напоминающих о венгерском фольклоре, а пронизывающие весь финал синкопы — явно «экспериментальный» штрих. Первая часть восемьдесят первой симфонии (соль мажор) занята сочетанием ритмической живописи и интонационной изобретательности (в частности, хроматизмов) с известной старомодностью фактуры. В целом и эти три симфонии следует отнести к кризисному периоду развития симфонизма Гайдна.

К 1784 году относится публикация известного клавирного концерта Гайдна ре мажор (одиннадцатого по счету),

¹ См. об этом: J. H a u d n. Werke. Reihe XXV. Bd 12. München — Duisburg, 1965, S. III.

возникшего, по-видимому, до 1782 года. Это бойкое, жизнерадостное сочинение носит много характерных черт творчества Гайдна (примечательно, в частности, уже упоминавшийся нами выше фольклорный финал — *Rondo all'Ungarese*). Вместе с тем партитура этого концерта обнаруживает еще неполную самостоятельность солирующего инструмента, который выполняет временами функции гармонической поддержки оркестра при посредстве цифрованного баса¹.

В 1785 году Гайдн сочинил своеобразное произведение под заглавием «Семь слов нашего Спасителя на кресте».

Первоначально оно было написано (по заказу собора в Кадиксе) для инструментального ансамбля струнных, духовых и литавр (с сопровождением речитативов баса). Затем Гайдн переложил «Семь слов» для струнного квартета (соч. 51), для клавира соло, а еще позднее, после второй поездки в Англию, переделал этот опус в небольшую ораторию.

«Семь слов» получили высокую оценку слушателей и быстро распространились. Сам Гайдн очень любил это сочинение за искренность и выразительность.

В самом деле, «Семь слов» — один из наиболее суровых и серьезных, эмоционально насыщенных опусов Гайдна. Тем более ценно, что композитор и тут, в сущности, чуждается церковности, человечен, а не мистичен.

В семи «сонатах» «Семи слов»² сосредоточены предшествующие достижения эмоционального стиля Гайдна наряду с растущим влиянием моцартовских певучести и вкрадчивости.

Особый интерес представляет заключительная часть «Семи слов» — звукопись землетрясения (*il terremoto*). Эта музыкальная картина скромна по своим размерам, но очень экспрессивна, подлинно драматична и не утратила своей эмоциональной силы до наших дней.

¹ Из числа других концертов Гайдна первый концерт для скрипки с оркестром (до мажор, сочиненный еще в начале 60-х годов) сохранил донныне свою популярность. Среди виолончельных концертов известен пятый (также в до мажоре), возникший, по-видимому, в конце 60-х годов. Гайдн написал также несколько концертов для валторны, концерты для трубы, флейты, гобоя.

² Эти «сонаты» — яркие образцы медленных сонатных форм у Гайдна, очень лаконичных и сжатых.

Вот два образца образного склада «Семи слов»¹:

63 [Maestoso ed Adagio]

64 [Largo]

The image displays two musical examples, 63 and 64, each consisting of two systems of piano and bass staves. Example 63 is in 3/4 time, marked 'Maestoso ed Adagio', and features a piano (p) dynamic. Example 64 is in 3/4 time, marked 'Largo', and features piano (p) and forte (f) dynamics. Both examples show melodic lines in the right hand and accompaniment in the left hand.

В 1785 году Гайдн, следуя примеру многих выдающихся людей своего времени (и прежде всего примеру Моцарта), вступил в масонский орден (в ложу «Zur wahren Eintracht»²).

Полно трогательной любви и уважения к Гайдну датированное 1 сентября 1785 года и написанное в Вене на

¹ Пример 63 — из вступления, пример 64 — из первой сонаты.

² «К истинному единодушию» (нем.).— Ложка эта была основана 16 марта 1780 года. На печати ложки виднелись две голые руки, протягивающиеся из туч и пожимающие одна другую. Некоторые подробности см. в книге Бранда о мессах Гайдна (стр. 197—214).

итальянском языке посвящение Моцартом Гайдну серии квартетов¹. Волнуют в этом посвящении не только почтительные и ласковые слова, но прежде всего непритворные эмоции, указывающие на глубокую внутреннюю близость. Это посвящение было напечатано издательством Артария в качестве предисловия к партитуре моцартовских «Haydn-Quartetten».

К 1789 году относится важное событие в жизни Гайдна — начало его знакомства с венским врачом Петером Леопольдом фон Генцингером и его женой Марианной Генцингер.

Знакомство началось с письма Марианны Генцингер от 10 июня 1789 года, посланного из Вены в Эстерхаз². Будучи большой почитательницей музыки Гайдна, Марианна переложила для клавира его симфоническое *Andante* и послала автору с просьбой просмотреть и оценить ее работу. Гайдн ответил 14 июня теплым, восторженным письмом³. Вскоре завязалось и личное общение (во время поездок Гайдна в Вену), продолжавшееся до смерти Марианны (16 января 1793 года) и, позднее, ее мужа (8 мая 1805 года).

Письма Гайдна к Марианне Генцингер составляют, бесспорно, лучшую часть его сохранившегося эпистолярного наследия. В этих письмах мы яснее всего чувствуем Гайдна-человека, глубже всего пропикаем в его душевный мир.

Из писем становится очевидным тягостное подчас моральное одиночество Гайдна в Эстерхазе и Эйзенштадте. Страстную потребность композитора в дружеском общении и понимании не могли, конечно, удовлетворить ни его тупая и злобная жена, ни даже красивая, но ограниченная и корыстолюбивая Луиджа Польцелли.

Лишь в доме Генцингеров Гайдн изредка (во время своих поездок в Вену) обретал то, чего ему так не доставало.

Поэтому письма Гайдна к Марианне содержат столь много сокровенной почали и искренних признаний, которых не найти в остальной его переписке.

¹ См.: Briefe, S. 146.

² Ibid., S. 207.

³ Ibid., S. 208.

Al mio caro Amico Haydn

Un Padre, avendo risolto di mandare i suoi figli nel gran Mondo, stimo doverli affidare alla protezione, e condotta d'un Uomo molto celebre in allora, il quale per buona sorte, era di più il suo migliore Amico. — Eccoti dunque del pari, Uomo celebre, ed Amico mio carissimo i sei miei figli. — Essi sono, e vevo il frutto di una lunga, e laboriosa fatica, pur la speranza fattami da più Amici di vederla almeno in parte compensata, m'incoraggia, e mi dà lingua, che questi parti siano per essermi un giorno di qualche consolazione. — Tu stesso Amico carissimo, nell'ultimo tuo soggiorno in questa Capitale, me ne dimostrasti la tua soddisfazione. — Questo tuo suffragio mi anima sopra tutto, perchè Io te li raccomandi, e mi fa sperare, che non ti sembreranno del tutto indegni del tuo favore. — Raccomandi dunque accoglieli benignamente, ed opera loro Padre, Guida, ed Amico! Da questo momento, Io ti cedo i miei diritti sopra di essi, ti supplico però di guardare con indulgenza i difetti, che l'ostio parziale di Padre mi può aver celati, e di continuar loro malgrado, la generosa tua Amicizia a chi tanto l'apprezza, mentre sono di tutto Cuore.

Amico Carissimo
Vienna il 5^{mo} Settembre 1783.

il tuo sincerissimo Amico

W. A. Mozart

Посвящение В. А. Моцартом своих квартетов Й. Гайдну



У моста в Вене
С гравюры И. Циглера 1780 года

«Завтра я снова возвращаюсь к грустному одиночеству»¹, — пишет Гайдн Марианне 3 февраля 1790 года, уезжая в Эстерхаз после кратковременного пребывания в Вене.

А 9 февраля, уже в Эстерхазе, возникает письмо к Марианне, полное почти романтических эмоций и отмеченное характерной прерывистой пунктуацией:

«Теперь — я сижу в моей глуши — покинутый — как бедный сирота — почти без общества людей — печальный — полный воспоминаний о минувших благородных днях — да, увы, минувших — и кто знает, когда эти прекрасные дни придут снова? Эта прекрасная компания, весь круг, которой составляет одно сердце, одну душу, — все эти прекрасные музыкальные вечера, — о которых можно думать, но которые не опишешь, — где все эти восторги? — они ушли прочь — и ушли прочь надолго. Не удивляйтесь, Ваша милость, что я так долго ничего не писал Вам о моей благодарности! Я нашел дома все перепутанным, три

¹ Briefe, S. 227.



Joseph Haydn

ИОЗЕФ ГАЙДН

С силуэта работы И. Лёшепколя 1785 года

дня я не знал, капельмейстер я или капельдинер, ничто не могло меня утешить... Я мало спал, и даже сны преследовали меня...»¹

Вместе с тем крайне показательно для характера Гайдна, что вслед за такими горестными признаниями он переходит к юмору, обретает совсем иной тон. «За три дня,— пишет Гайдн,— я отошел на 20 фунтов», и печалится об отсутствующих в Эстерхазе... венских кушаньях.

Перед нами то же характерное противопоставление грусти и иронии, серьезности и комизма, которое, как мы видели, легло в основу «Прощальной симфонии».

В последующих письмах (весной и летом 1790 года) жалобы повторяются. Правда, Гайдн сочувствует князю Николаю, у которого умерла (25 февраля) жена. Но главное — то, что жизнь в Эстерхазе стала для Гайдна гнетуще однообразной и тягостной. А князь деспотически и упорно не отпускает его в Вену.

В письме от 30 мая Гайдн мечтает о «бесценном удовольствии» сидеть за клавиром около Марианны, «слышать исполнение мастерских сочинений Моцарта...»².

«Печально все-таки,— читаем в письме к Марианне из Эстерхаза от 27 июня того же года,— быть все время рабом... Я — несчастное создание! постоянная измученность работой, очень редкие часы отдыха. Друзья? что я говорю, разве есть хоть один истинный? Нет больше вовсе истинных друзей. Подруга! о да, вероятно еще есть одна. Но она далека от меня»³.

Поэтическая привязанность к Марианне Генцингер рождала в душе Гайдна новые творческие силы.

Стареющей мастер, вероятно, не раз передумывал свою жизнь, промелькнувшую в неустанном труде, скромности и зависимости.

Он был спокоен, совесть его ни в чем не упрекала. Но что-то мучительное и одновременно радостное прокралось в переживания Гайдна.

Не следует опять-таки преувеличивать возможности идейной связи Гайдна с самыми передовыми течениями и событиями тогдашней эпохи. Но не следует и игнорировать эти возможности.

¹ Briefe, S. 228

² Ibid., S. 236

³ Ibid., S. 243.



Дворец Эстерхази в Вене
С гравюры И. Т. Ринглина

Конечно, Гайдн был увлечен, захвачен развивающимся направлением народности (кстати сказать, в 1778—1779 годах вышли в свет «Народные песни» Гердера, мыслителя и художника, во многом близкого к Гайдну и высоко ценившего его творчество).

Конечно, Гайдн живо воспринимал новаторские искания музыки, и прежде всего — бурный расцвет искусства столь любимого им Моцарта.

Могли доходить до Гайдна, затрагивать и волновать пламенные порывы музы Шиллера («Разбойники» — 1781 год, «Коварство и любовь» — 1784 год, «Песня к радости» — 1785 год). Но надо думать, что «Эгмонт» Гёте (1788) стоял уже за пределами основного круга общественных представлений Гайдна. Следует предполагать и далекость его от сферы философских интересов эпохи, представленных тогда в германских странах преимущественно трудами И. Канта («Критика чистого разума» — 1781 год, «Критика практического разума» — 1788 год, «Критика силы суждения» — 1790 год).

А главное, Гайдн был оттеснен от величайшего события эпохи — французской революции 1789 — 1793 годов условиями господства старого социального строя, застойным бытом, своим положением «раба» у Эстерхази.

Не любопытно ли, при всей своей случайности, совпадение, что 14 июля 1789 года, в грозный день взятия Бастилии восставшим народом Парижа, Гайдн подписал счет, очень спокойно извещавший князя Николая Эстерхази о стоимости (120 флоринов) купленных нот (среди которых была партитура «Свадьбы Фигаро») ¹.

Но в этом курьезном совпадении оказался и символический смысл — ведь музыка оперы Моцарта таила в себе немало боевых интонаций и ритмов, свидетельствующих о запросах, порывах и устремлениях новой эпохи!

Поэтому, не преувеличивая передовитости Гайдна в конце 80-х и начале 90-х годов, мы не должны упустить и то, что фанфары эпохи все же долетали до его слуха. Этот пятидесятивосьмилетний человек с живой и ясной душой не остался совершенно в стороне от великих освободительных идей, кипевших вокруг. В нем забродили почти что юношеские волнения. Ему захотелось свободы, независимости, захотелось вольно или невольно вдохнуть свежий воздух рождающегося мира. Он бодрым, помолодевшим шагом шел навстречу своей удивительной, просветленной старости.

Обстоятельства помогли Гайдну. Но прежде чем говорить о крутом переломе в его биографии, необходимо вернуться к ряду сочинений, возникших в 80-е годы.

¹ См.: Briefe, S. 210.

Глава седьмая

КОНЕЦ СЛУЖБЫ

Во второй половине 80-х годов работа Гайдна над струнными квартетами интенсивно продолжалась. 1787 год был ознаменован возникновением шести квартетов (соч. 50). Предположительно в следующем году (1788) были написаны три квартета соч. 54 и три квартета соч. 55. Создание следующего опуса из шести квартетов (соч. 64) относится к 1790 году.

Квартеты соч. 50 получили наименование «прусских» — поскольку были посвящены (по первоначальной инициативе издателя Артарии) королю Фридриху Вильгельму II.

В сорок четвертом квартете (си-бемоль мажор, соч. 50 № 1) менуэт (*Poco allegretto*) переключивается на третье место (со второго, которое занимали менуэты и *schergandi* в более ранних квартетах Гайдна). Это показатель нового, значительного поворота в структуре квартетного целого. Финал сорок четвертого квартета примечателен своей откровенно плясовой мелодией¹:



¹ Подобные плясовые темы нередки у Гайдна в финалах. Сравним, например, финалы квартетов № 45 (соч. 50 № 2), № 65 (соч. 64 № 3), № 79 (соч. 76 № 5); финал симфонии № 102; и другие сочинения.

Тематический состав финала богат, а разработка жива и динамична.

В конце экспозиции первой части сорок пятого квартета (до мажор, соч. 50 № 2) Гайдна пользуется колоритным и новым приемом сплошной «волны» переключек инструментов¹. Adagio этого квартета вновь обнаруживает влияние моцартовских певучести и мелодической вкрадчивости (хроматические опевания, нежные, прихотливые изгибы мелоса)².



В этом же Adagio примечательна смелая трактовка виолончели (размашистые волнообразные пассажи в средней части). Финал квартета полон юмора. Исключительно задорна его разработка, блестящая свободой квартетной фактуры и колоритными тональными сопоставлениями.

В первой части сорок седьмого квартета (фа-диез минор, соч. 50 № 4) замечательны многообразные превращения ритмической фигуры из трех восьмых с четвертью (четвертью с точкой, половиной) — с резкими, вдобавок, сменами звучностей. Увлекают эмоциональное богатство и мастерство разработки. А тематические «сочленения» на редкость пластичны. В менюэте появляется редкая тональность — фа-диез мажор. В финале — краткая fuga.

Легка и весела поступь первой части сорок восьмого квартета (фа мажор, соч. 50 № 5), а отдельные пикантности (вроде квартсекстаккорда увеличенного трезвучия в

¹ Более поздние яркие аналоги: квартет № 70 (соч. 71 № 2), первая часть; квартет № 72 (соч. 74 № 1), конец первой части и вторая часть; квартет № 75 (соч. 76 № 1), конец экспозиции и конец репризы первой части.

² Впоследствии мы не раз встречаем у Гайдна черты подобной «вкрадчивости». Вот два образца: Adagio симфонии № 102; вступление к четвертой части оратории «Времена года».

такте 5) усиливают обаяние музыки. Искристо льется та-нец финала, в котором импульсивность «деревенских» акцентов поразительно непринужденно сочетается с изяществом балетных фигур.

Сорок девятый квартет (ре мажор, соч. 50 № 6) получил прозвище «лягушачьего». И в самом деле, тут нет недостатка в различного рода «кваканьях».

Г. Мерсман усматривает характерные признаки квартетов соч. 50 в расширении форм и особом ощущении («переживании») звуковых красок¹. Л. Новак отмечает присущую этой серии особую «прозрачность звуков»². И с первым и со вторым из данных суждений нельзя не согласиться.

Квартеты соч. 54 и 55 знаменуют дальнейшее великолепное развитие этого жанра в творчестве Гайдна. Синтез элементов продолжает совершенствоваться. Справедливо, в частности, замечание Л. Новака, сравнивающего эти новые квартеты с квартетами соч. 9, созданными некогда для Луиджи Томазини: «Там, как и тут, доминирует первая скрипка, но какая разница! Достигнутая самостоятельность остальных инструментов не утрачивается»³.

Первая часть пятьдесят седьмого квартета (до мажор, соч. 54 № 1⁴) — фактура проста, но представляет вместе с тем блестящий образец новых, прогрессивных черт мышления Гайдна. Это, во-первых, яркое применение альтерированных медиант (до мажор — ля-бемоль мажор в экспозиции) и, во-вторых, особая (уже очень значительная) роль субдоминанты в разработке. Отметим еще довольно продолжительный органный пункт доминанты в репризе (перед кодой).

Adagio этого квартета показывает, насколько еще живы традиции старых виртуозных соло скрипки, время от времени всплывающих в музыке Гайдна. Любопытна сложная трехчастная форма финала, вновь возрождающая структуру французской увертюры.

Первая часть пятьдесят восьмого квартета (соль мажор, соч. 54 № 2⁵) изумляет пластикой развития и факту-

¹ Hans Mer s m a n n. Die Kammermusik, Bd I, S. 223.

² Nowak, S. 313.

³ Ibid., S. 313.

⁴ В издании карманных партитур Э. Эйленбурга — соч. 54 № 2 (№ 58).

⁵ В издании Э. Эйленбурга — № 57 (соч. 54 № 1).

ры (на редкость естественные переходы от одной тематической фазы к другой). Финальное рондо характеризует не раз упоминавшееся выше постепенное усложнение рондовых форм в творчестве Гайдна: сначала простое чередование мажорной и минорной тематических фаз; но затем появляются элементы разработки и развитие формы становится ветвистым.

Отметим деталь шестидесятого квартета (ля мажор, соч. 55 № 1) — энгармоническую модуляцию в разработке первой его части, пользующуюся терцквартаккордом второй ступени си мажора¹ с повышенным основным тоном, повышенной терцией и пониженной квинтой, который оказывается равным доминантсептаккорду до мажора:



Перед нами один из повторовских приемов в гармонии Гайдна².

В шестьдесят первом квартете (фа минор, соч. 55 № 2³) — перестановка, подобия которой мы не раз встречали в более ранних произведениях Гайдна: разнообразное *Andante* находится на первом месте, а сонатное *Allegro* на втором.

Шесть квартетов соч. 64 (№№ 63—68) были посвящены крупному коммерсанту Иоганну Тосту. Справедливы

¹ Си мажор возник как доминанта ми минора.

² Энгармонические модуляции подобного рода связаны с секундовыми сопоставлениями тональностей. Кстати сказать, именно секундовое (очень необычно выглядящее) тональное сопоставление имеет место между первой и второй частями клавирной сонаты Гайдна № 52 (№ 1): ми-бемоль мажор — ми мажор.

³ Любопытно происхождение прозвища этого квартета: «Бритвенный квартет». Английский издатель Джон Бленд застал Гайдна за бритьем. Гайдн воскликнул, что отдал бы лучший свой квартет за пару хороших английских бритв. Бленд не замедлил преподнести Гайдну собственные бритвы и получил взамен квартет соч. 55 № 2 (см.: Nowak, S. 303).

замечания Л. Новака, который усматривает в этой квартетной серии развитие «прозрачности звуков», ряд приближений к Шуберту, индивидуализацию образности и эмоционального строя. «Каждый квартет, — пишет Л. Новак, — есть, так сказать, отдельная личность с собственным лицом и собственным миром чувств»¹.

Оригинально начало шестьдесят третьего квартета (ре мажор, соч. 64 № 1) — *staccati* с паузами и «птичье» соло первой скрипки. Благодаря подобной звукописи квартет получил прозвище «Жаворонок». Характер образности выдержан и в остальных частях (приметна роль форшлагов, своеобразных интонаций жизнерадостного «птичьего говора»).

Шестьдесят четвертый квартет (ми-бемоль мажор, соч. 64 № 2²) привлекает внимание тонким колоритом перекличек инструментов в разработке первой части. Показательны вновь рондовые формы *Andante* и финала.

В шестьдесят шестом квартете (соч. 64 № 3³, до мажор) менуэт оказывается по-старому на втором месте. К тому же третья часть также довольно подвижна (*Allegretto scherzando*, а не *Adagio* или *Andante*). Гайдн неустанно продолжает «искать».

В шестьдесят восьмом квартете (ре мажор, соч. 64 № 6⁴) изумительно си-мажорное *Adagio* (ре мажор — си мажор!), интонации которого местами близко подходят к романтическому складу музыки. Это один из ранних примеров тех квазиромантических красок, которые не раз выступают в более поздних квартетах Гайдна. Вот начало *Adagio*:



¹ Nowak, S. 325.

² В издании Э. Эйленбурга — № 68 (соч. 64 № 6).

³ В издании Э. Эйленбурга — № 63 (соч. 64 № 1).

⁴ В издании Э. Эйленбурга — № 64 (соч. 64 № 2).



В 80-е годы был сочинен и опубликован ряд новых клавирных сонат Гайдна¹.

Для этих сонат показательны, в частности, две тенденции. Одна из них — тенденция роста роли рондовых форм — есть общая тенденция позднего периода творчества Гайдна.

Так, например, сонаты №№ 40 и 48 состоят целиком из рондовых форм. Роль форм рондо значительна и в других сонатах. Следует, впрочем, отметить, что наряду с этим дает себя знать и старая традиция гегемонии сонатной формы (так, сонаты №№ 45 и 47 состоят целиком из сонатных форм).

Другая тенденция — особая: это замена в ряде случаев трехчастности двухчастностью — как бы сокращение, сжатие сонатного цикла. Двухчастны сонаты №№ 40, 41, 42, 44, 48 и, далее, 51. В большинстве случаев мы имеем в этих сонатах медленную первую часть и быструю вторую. Однако в сонатах №№ 40 и 41 первые части также подвижны (*Allegretto* и *Allegro*).

Краткие замечания о некоторых сонатах.

Финальное рондо сороковой сонаты отличается развитыми связями и значительной активностью «тематической работы».

В первой части сорок первой сонаты примечателен довольно продолжительный органичный пункт доминанты, подготавливающий репризу.

¹ В 1784 году были сочинены сонаты: № 40, соль мажор (№ 10); № 41, си-бемоль мажор (№ 26); № 42, ре мажор (№ 27). Соната № 43, ля-бемоль мажор (№ 11), была, по-видимому, сочинена до 1783 года. В 1785—1787 годах были написаны сонаты: № 44, соль минор (№ 4); № 45, ми-бемоль мажор (№ 25); № 46, ля-бемоль мажор (№ 8) и предположительно соната № 47, фа мажор (№ 33). Соната № 48, до мажор (№ 23) сочинена до 10 марта 1789 года. Соната № 49, ми-бемоль мажор (№ 3) — в 1789—1790 годах.

Финал сорок третьей сонаты привлекает внимание формой развитого рондо со связями и разработочными элементами.

Характерна интонация тритона в первой части сорок шестой сонаты¹ — уже в духе романтиков (в частности, Беллини):



Волнует размах обширной разработки в первой части. Обаятельно Adagio этой сонаты, гибкая фактура которого содержит немало моцартовских элементов.

Гаммообразный тематизм первой части сорок седьмой сонаты несколько старомоден. Впрочем, именно подобного рода тематизм Бетховен сумел позднее столь блестяще и сильно переосмыслить в своей фортепианной сонате «Аврора». Larghetto сонаты № 47 представляет образец чувствительного стиля, напоминающего о Моцарте.

Ярко патетичны восклицания начала сорок восьмой сонаты, предвещающие Бетховена. Развитые связи и широкие масштабы финального рондо этой сонаты (с тремя темами) делают его несомненным образцом поздних рондо у Гайдна.

Замечательную сорок девятую сонату, которую сам Гайдн называл предназначенной «только и навсегда» для Марианны Генцингер², следует считать едва ли не лучшей из поздних клавирных сонат Гайдна. Богатство эмоционального содержания (выраженное, скажем, исключительным многообразием красок, оттенков и ритмики в экспозиции первой части) сочетается тут с удивительной естественностью, непринужденностью и легкостью форм.

Недаром поэтому в сорок девятой сонате сосредоточено множество достижений выразительного стиля Гайдна, добытых путем долгой и напряженной творческой эволюции.

Вот некоторые примеры. Такты 13—24 экспозиции первой части — подъем, размах мелодической линии, а затем ее спокойный волнообразный спуск. Такты 28 и по-

¹ См. аналогии в такте 39 Adagio симфонии № 102 и в такте 23 Adagio cantabile клавирного трио № 26 (ля мажор).

² См.: Briefe, S. 240.

следующие: оживление при посредстве ритмического фона шестнадцатых. Заключительная партия (такты 42 и далее) сразу выделяется и подготавливает завершение экспозиции своей энергичной фауффарной мелодикой. А «второе заключение» экспозиции (такты 53—64) очень выразительно расширяет форму и в своей контрастности служит новым проявлением богатства тематического состава.

Самая же суть — в том, что все эти факторы и компоненты музыкальной формы не самоцельны — они служат воплощению живого, трепетного движения эмоций, в котором мы встречаемся и с активностью, и с созерцательностью, с моментами раздумий и решительных, энергичных утверждений.

В начале разработки первой части применен слегка полифонический склад, знакомый нам по более ранним произведениям Гайдна (вспомним, например, разработку первой части клавирной сонаты № 37). Затем ритм опять активизируется (фон шестнадцатых, утверждение порыва и вместе с тем задора). Следует обычное для разработок позднего Гайдна и Моцарта нарастание, к концу типически ослабевающее.

В последнем разделе разработки поражают своей печалью и тревогой фигуры из трех восьмых с последующим акцентом. Вряд ли можно сомневаться, что они послужили прототипом соответствующих фигур из первой части бетховенской «Аппассионаты». Органный пункт доминанты перед репризой — также почти бетховенский в плане своей протяженности и в силу характера заключительной каденции (сравним каденцию в конце первой части третьей фортепианной сонаты Бетховена и другие произведения¹).

Конец первой части сорок девятой сонаты любопытен тем, что последний аккорд тоники дан в мелодическом положении терции, что создает несколько неустойчивую в ладовом плане интонацию (смысл ее — широкий вздох, восклицание за пределами обязательного основного тона — и это освобождение от «ритуала» очень многозначительно!).

¹ См. также финал клавирной сонаты Моцарта си-бемоль мажор (Кёхель, № 333, № 13 в издании: В. А. Моцарт. Фортепианные сонаты. М., 1937). Каденция финала этой сонаты (сочинена в 1779 году) могла явиться образцом для Гайдна.



ЙОЗЕФ ГАЙДН

*С силуэта неизвестного автора
(конец 1780-х годов)*

В *Adagio cantabile* — изобилие тонкостей нового, чувствительного стиля¹. Повсюду сквозь некоторые условности манер эпохи прорастают искренность и глубина переживаний. Пожалуй, наиболее замечателен средний раздел, особенно его первые девять тактов с волнующими, романтическими по духу, контрастами низкого, среднего и высокого регистров, плавно текущего фона и речитативных фраз. Здесь очень явственно предчувствуются печально-возвышенные раздумья Бетховена. А в конце части — новая «находка»: плагальные кадансовые обороты. Тут ясна попытка Гайдна обрести гармонические и мелодические краски незавершенности, лирической мягкости.

Рондовый финал сонаты (в жанре менуэта) внезапно освобождает (очень по-гайдновски!) от предшествовавших эмоциональных углублений. Он попросту жизнерадостен и остроумен.

Во второй половине 80-х годов Гайдн создал также ряд симфоний. Из них наиболее известны так называемые «парижские» общим числом шесть (№№ 82—87), написанные в 1785—1786 годах для парижских «Концертов олимпийской ложи»², и симфония «Оксфорд» (№ 92), сочиненная предположительно в 1788 году и названная так позднее потому, что она исполнялась при присуждении Гайдну звания доктора музыки в Оксфорде.

Симфонии этой поры свидетельствуют о выходе композитора из полосы охарактеризованного выше временного упадка симфонического жанра. Они выражают симфоническое мышление Гайдна, достигшее своей зрелости и гармонической уравновешенности. Правда, в позднейших двенадцати «лондонских симфониях» мастерство еще более совершенствуется и утончается, возникает ряд новых особенностей. Но главные итоги симфонизма Гайдна намечены уже в его симфониях 80-х годов.

Небезынтересной следует признать оценку, даваемую Л. Новаком: «Стиль этих симфоний доказывает, что Гайдн преодолел трудности тематической работы; он овладел ею и снова возвращается к простоте. Но выступает и еще

¹ Сравним эту часть с *Adagio cantabile* симфонии № 98 (№ 8)!

² Откуда и французские наименования некоторых из симфоний этой серии: «L'ours» («Медведь»), «La roule» («Курица»), «La reine» («Королева»).

один, второй фактор: возврат из сферы только „экспрессивности“ в сферу обработанности. Таковы два переkreцивающихся фактора. Гайдн не только изобретает, но создает свои идеи в органически вырастающих формах. Мысли не стоят рядами, без связи, они скорее вытекают одна из другой, даже будучи контрастными. Форма и наполняющая ее музыка не сделаны, а „пережиты“¹.

В этих словах много правильного — если только понимать их относительно, а не абсолютно (будто в более ранних симфониях Гайдна все обстояло наоборот).

Напомним и то, что мы говорили выше о необратимом характере перелома симфонического творчества Гайдна в середине 70-х годов. Эмоции «бури и натиска» не возвратились, их сменили тенденции стройности и совершенства, подчиняющих самые патетические эмоции. Как уже говорилось выше, в утрате наиболее страстных порывов и образов сыграла свою роль социальная идеология Гайдна, неспособного двинуться в сторону революции. Но мы должны полностью оценить все положительное значение нового Гайдна, которому удалось подняться до выражения некоторых высоких эстетических и этических идеалов, преодолев временные слабости, вызванные приспособлением ко вкусам княжеской и придворной среды.

В данном плане прав Р. Лендон, отмечающий, что во второй половине 80-х годов «новый дух проникает в музыку Гайдна; поверхностность 70-х и начала 80-х годов исчезает, и только в редких случаях (симфония № 89) Гайдн позволяет себе писать музыку, опирающуюся исключительно на техническую ловкость»².

Партитура восемьдесят второй симфонии («Медведь», до мажор, 1786 год³) содержит почти полный парный состав классического оркестра (за исключением второй флейты и кларнетов⁴).

Объемистая первая часть — в русле сравнительно нечастых у Гайдна помпезно-героических эмоций, возвещающих уже «ракетой» первый двух тактов. Не случайно по-

¹ Nowak, S. 287.

² Н. С. Роббинс Landon. The symphonies of Joseph Haydn. p. 397.

³ № 17 в издании Э. Эйленбурга.

⁴ Струнный квинтет, флейта, два гобоя, два фагота, две валторны, две трубы и литавры. Впрочем, трубы лишь удваивают валторны, не имея самостоятельной партии.

этому мы вновь обнаруживаем тут немало зародышей бетховенского стиля (например, долбящий ритм из трех восьмых и четверти, многие примеры которого у Гайдна уже приводились выше). Рассматривая партитуру симфонии «Медведь», нетрудно убедиться, насколько свободно теперь действуют у Гайдна духовые и как ярки подчас противопоставления инструментальных групп. Разработка первой части очень динамична. И в ней, и в репризе выдается роль субдоминантовых тональностей.

Вторая часть симфонии (*Allegretto*) — типичное для Гайдна рондо с двумя темами и чередованиями мажора и одноименного минора. В мезуэте примечательны соло деревянных духовых.

Финал симфонии «Медведь» имеет сонатную форму и отличается богатым тематическим составом. Название симфонии, как уже указывалось выше, происходит от характера музыки этого финала, подражающей звукам волынки (педали струнных басов и другие приемы) и наигрышам поводырей медведей:



Что касается темы этих наигрышей, то она, по некоторым свидетельствам, близка к интонациям словенского коло¹.

В восемьдесят третьей симфонии («Курица», соль минор, 1785 год) состав вновь невелик (без труб и литавр).

Он таков же и в восемьдесят пятой симфонии («Королева», си-бемоль мажор, 1785—1786 годы²), которая имеет медленное вступление. Любопытны местами в первой части как бы реминисценции патетической аккордовой

¹ Новокен, S. 140.

² № 15 в издании Э. Эйленбурга.— Происхождение названия «Королева» остается неясным.

мелодики «Прощальной симфонии» (такты 62 и далее от начала симфонии, а также начало разработки первой части)¹. Обращает на себя внимание драматическое сжатие репризы.

Вторая часть (Romanze), представляющая собой вариации на тему французского романа «La gentille et jeune Lisette»², отличается простой, задумчивой песенностью.

Финал этой симфонии примечателен некоторыми частностями, например, продолжительной верхней педалью флейты на ноте *do* (такты 38—46 — выразительный колористический эффект!), а также долгим органным пунктом доминанты перед репризой (такты 146—163). Итак, выразительный и формообразующий фактор органного пункта доминанты — один из существенных компонентов симфонизма Бетховена — складывается (хотя еще довольно робко и несколько неопределенно) у позднего Гайдна!

Восемьдесят шестая симфония (ре мажор, 1786 год³) обладает (как и симфония «Королева») медленным вступлением. В партитуре — партии труб и литавр (но трубы не дублируют партии валторн, как в симфонии «Медведь»). Объем первой части значителен, тематический состав ее богат. Среди любопытных деталей — «сквозное» использование темы главной партии (она же служит переходом к побочной). Подобный прием (встречающийся и в более ранних симфониях Гайдна) имеет большой исторический смысл, подготавливая единство тематизма, присущее, например, первой части «Аппассионаты» Бетховена.

Заключительная партия экспозиции первой части эмоционально обогащена отклонением в до-диез минор. Вообще говоря, в симфониях Гайдна этой поры мы постоянно ощущаем, как раздвигается круг эмоциональных контрастов и оттенков внутри структуры сонатного аллегро. От старых приемов распределения «по клеточкам», строго рационалистического музыкального строительства осталось очень мало. Эмоционально неожиданные контрасты, бурные расширения и сжатия начинают завладевать раз-

¹ Эта разработка отмечена. кстати сказать, драматизмом гармонических сопоставлений.

² «Милая и молодая Лизетта» (*фр.*).

³ № 10 в издании Э. Эйленбурга.

витиём. А этим опять-таки подготавливается симфонизм Бетховена.

Между прочим, как раз в первой части восемьдесят шестой симфонии мы имеем замечательный пример резкого динамического сжатия репризы, причем переход к побочной партии в репризе становится сугубо неожиданным и напряженным (несколько ударов — контрастов *tutti* и *соло*).

Вторая часть (*Largo*) сочетает черты изящества и причудливости (поразительная свобода инструментовки!) с бурными, темпераментными взрывами.

Начало третьей части — менуэта — занято тональной неустойчивостью.

А финал (веселый из веселых!) сверкает красками гайдновской жизнерадостности и гайдновского юмора (см., например, отрывистые группы по две шестнадцатых во второй теме), экспансивными, стремительными сменами эмоций. Органный пункт доминанты перед репризой основательно закреплен.

Кстати сказать, типичен для позднейших симфоний Гайдна прием в начале финала данной симфонии: тема излагается сначала небольшим составом, а затем бурно подхватывается *tutti*¹. Этот прием указывает на все более отчетливое требование движущего развития контраста инструментальных групп.

Восьмьдесят восьмая симфония (соль мажор, около 1787 года²) написана для состава с трубами и литаврами. Ее вступление — образец юмора, который Гайдн умел влагать даже в медлительные интонации *Adagio*. Такт 32 от начала симфонии — пример нередкой у Гайдна ритмической стремительности: новое вступает там, где кончается старое. Начало репризы этой части варьировано подголоском флейты, что не является единственным у Гайдна примером³. Вообще говоря, забота Гайдна о варьировании репризы, стремление сделать ее хотя бы в чем-нибудь новой и тем избежать опасности монотонии — дают себя знать постоянно.

¹ Сравним, например, финал симфонии «Оксфорд», первые части симфоний №№ 88, 99, 103.

² № 13 в издании Э. Эйленбурга.

³ См. в качестве аналогий репризы первых частей симфоний №№ 86 и 92.

Во второй части (Largo) любопытен один из случаев гайдновских своеобразных перечений:



Привлекают также внимание отрывочные фигурки тридцатьвторых (с такта 29¹) и резкие динамические контрасты (такты 41 и далее).

Замечательно полнотой народности трио менуэта в этой симфонии. Остинатные «волыночные» квинты альтов и фаготов (а затем и валторн), однообразные качания аккомпанемента струнных басов превосходно оттеняют фольклорность темы, исполняемой в октаву (потом в две октавы) струнными и деревянными:



Очень народна и влекуще жизнерадостна безудержная тема финала симфонии. Этот финал — один из лучших образцов симфонических плясов Гайдна. Можно отметить в скобках, что Бетховен всерьез использовал столь наивного, простодушного склада темы лишь в относительно ранних своих сочинениях (пример — финал шестой фортепианной сонаты), а позднее трактовал их уже несколько иронически (см., скажем, двадцать пятую сонату для фортепиано). Форма финала восемьдесят восьмой симфонии — весьма развитое рондо. Ясно выделяется всего лишь одна (начальная) тема. Но ее преобразования, элементы связей и разработки так многообразны, что возникает пространное целое, сочетающее принципы рондо с принципами сонатного аллегро.

¹ Сравним медленную часть соль-минорной симфонии Моцарта.

Девяносто вторая симфония («Оксфорд», соль мажор, 1788 (?) год¹) представляет собой произведение необыкновенного мастерства и редкого обаяния. Состав тут вновь относительно полный (как в симфонии № 86), размеры по тем временам монументальны (значительно превышающие размеры предыдущих симфоний). Остановимся на некоторых особенностях и деталях.

Первая часть начинается медленным вступлением. В конце его — один из примеров альтерированных субдоминант у Гайдна (возникает колоритное гармоническое «пятно»).

Бодрая, энергичная главная партия оказывается стержнем, центральной идеей всего *Allegro spirituoso*. Гармонические краски позднего Гайдна сияют полным блеском. Яркие смены гармоний, хроматизмы, контрасты мажора и минора поражают своей свежестью и наивностью, «элементарной» силой, заставляющими предчувствовать аналогичные качества Шуберта. Очень уверенны и самостоятельны выступления деревянной духовой группы (см. начало разработки). Солирования подобного рода имеют место и в других частях симфонии «Оксфорд», они несомненно подготавливают соло группы деревянных у Бетховена (вспомним хотя бы знаменитые выступления духовых в *Andante* пятой симфонии).

Отметим еще комическую деталь первой части — неожиданное, экстраординарное вступление гобоев и фаготов *pianissimo* в тактах 170—171.

Вторая часть симфонии «Оксфорд» (*Adagio*, развитое рондо с двумя темами и с обычным чередованием мажора и одноименного минора) содержит весьма выразительные контрасты спокойной и патетической музыки. Из деталей своеобразен конец, где Гайдн с уже почти романтической нежностью красок пользуется пониженными второй и шестой ступенями ре мажора.

Менуэт симфонии «Оксфорд» — бесспорно один из лучших менуэтов Гайдна. Ритмическая живость, задор, колоритные гармонические и мелодические находки, светлое, радостное сияние оркестра — все это удивительно хорошо, цельно, самобытно. Хочется особо отметить чарующий своей мимолетной печалью минор тактов 24—32, жанровые «мазки» трио.

¹ № 16 в издании Э. Эйленбурга.

Финал симфонии «Оксфорд» (в сонатной форме) превосходно завершает это произведение. Содержание типично — перед нами образы радостного бега, безудержного ликования. Форма чрезвычайно стройна, а оркестр на редкость блестящ и прозрачен. Хроматические акценты побочных вводных тонов темы (см. особенно такты 18—11 от конца финала) придают ей особую интонационно-ладовую остроту:



В начале разработки — одна из комических выходов Гайдна — краткие порывы темы, пересекаемые генеральными паузами. Разработка в целом дает хорошие образцы свободной полифонии — очень прогрессивного и неприужденного типа.

Быть может, в том же 1788 году была написана очаровательная «Детская симфония» для камерного состава с детскими инструментами («кукушкой», «перепелом» и др.). Симфония эта носит также название *Sinfonia Bertcholdsgadensis* — по имени местечка в Баварии, известного своими детскими игрушками. Впрочем, авторство «Детской симфонии» спорно, и есть предположения, что она была сочинена Леопольдом Моцартом.

В клавирной фантазии до мажор (1789) заманчиво услышать какие-то отголоски революционной эпохи. Порою они чудятся в бурных переливах арпеджий, в минорных омрачениях. Но неоднократно возвращающиеся фанфары (сопровожаемые посвистами в высоком регистре) все-таки вызывают образы охоты, а не социальных бурь...

28 сентября 1790 года умер в Вене после краткой болезни князь Николай Эстерхази Великолепный, завещавший Гайдну пожизненную ежегодную пенсию в размере 1000 флоринов.

Вошедший во владение князь Антон не имел особой склонности к музыке. Он распустил капеллу, сохранив

для себя лишь полковых музыкантов. Из числа членов капеллы на службе были оставлены только Гайдн и Луиджи Томазини — с годовым окладом в 400 флоринов каждому.

Должность Гайдна как капельмейстера и композитора на службе у Эстерхази стала фактически sinecurой. Он имел теперь годовой оклад в 1400 флоринов, но делать ему в Эстерхазе и Эйзенштадте стало нечего.

И Гайдн почувствовал себя реально, на деле, а не только в мечтах свободным. Он с радостью поспешил переехать в Вену, где его ждали Моцарт, Генцингеры, отрадные беседы среди друзей и приятные вечера домашних музицирований. Ждала его и слава.

Гайдн вступал в последний период своей жизни, но ему еще предстояло впереди много волнений, много деятельности и много творческих подвигов.

Глава восьмая

ПЕРВАЯ ПОЕЗДКА В АНГЛИЮ

Гайдн поселился в Вене — в тихом домике своего друга Иоганна Хамбергера с прекрасным видом из окон на каштановые аллеи гласиса.

Ему хотелось спокойно работать, и он отклонил предложение стать капельмейстером у графа Антона Грассалковича, не поехал и в Неаполь, где в его музыке был заинтересован король Фердинанд IV, заказавший Гайдну пьесы для лиры.

Но вскоре явился в Вену антрепренер столь настойчивый, что Гайдн не смог воспротивиться его уговорам. Это был Иоганн Петер Саломон, уроженец Бонна, выдающийся скрипач, концертмейстер и концертный предприниматель, уже давно обосновавшийся в Лондоне (где стал Джоном) и теперь приехавший в Вену с целью заключить с Гайдном контракт на ряд композиций и концертов в английской столице.

Получив согласие князя Антона на свой отъезд, Гайдн решил подписать контракт, суливший ему несомненные выгоды.

Правда, Гайдн обязывался по контракту написать оперу, шесть симфоний, двадцать других музыкальных сочинений и выступать в концертах. Но за это он должен был получить солидное вознаграждение в размере 1200 фунтов стерлингов.

Помимо материальных соображений, контракт увлек Гайдна и другими своими сторонами.

После долгих лет оседлой жизни в Эстерхазе, прерывавшейся лишь однообразными поездками в Эйзенштадт и Вену, Гайдну страстно хотелось отряхнуть прах при-

вычных мест, увидеть новых людей, набраться свежих впечатлений и полностью ощутить блага той драгоценной свободы, которая пришла к нему только на самом пороге старости. Путешествие в Англию улыбалось и возможностью встретиться с лично неизвестными, но, как он знал, многочисленными почитателями его искусства.

Вдобавок, перспектива пожить хотя бы некоторое время вдали от сварливой жены не могла не привлекать Гайдна.

Наконец, Гайдном руководило и законное стремление к славе. Его творчество недооценивалось на родине, которую он горячо любил любовью патриота. Теперь же Гайдн надеялся, что признание за границей увеличит его значение в умах соотечественников. Время показало, что эти надежды Гайдна полностью оправдались.

Многие друзья отговаривали Гайдна ехать, ссылаясь на его возраст. Но он отвечал им, что чувствует себя еще вполне бодрым.

Моцарт также сомневался в целесообразности путешествия. «Папа! — говорил он Гайдну. — Ведь у вас нет воспитания для большого света, и Вы плохо знаете языки». — «О! — возразил Гайдн. — Мой язык понимают во всем мире»¹.

Гайдн был особенно радостно и возбужденно настроен.

Его клавирные вариации до мажор, написанные в ноябре 1790 года, юношески безоблачны, и светлая радость их музыки лишь усиливается мимолетными легкими тенями минора. Сочиненная незадолго до отъезда и посвященная Марианне Генцингер чудесная «Прощальная песня» («Abschiedslied») с ее «шубертовскими» тонами, дышит теплом и радостью прекрасных упований. Характерна и возникшая 14 декабря песня «Я не стремлюсь на земле к богатствам». Заглавие этой песни («In nomine Domini» — то есть «Во имя господ») оттеняло наивную религиозность Гайдна, а музыка была полна благоговейной сосредоточенности.

В день отъезда (15 декабря 1790 года) Моцарт, провожая Гайдна, воскликнул: «Я боюсь, что это наше последнее прощание». Тяжелые предчувствия Моцарта оправдались — ему уже никогда не привелось свидеться с Гайдном.

¹ См.: Dies, S. 78.



Вид на Вену
С гравюры И. Циглера

Уехав 15 декабря из Вены вместе с Саломоном, Гайдн проездом посетил Мюнхен, где познакомился с мангеймским симфонистом Кристианом Каннабихом. Затем путешественники двинулись дальше. 25 декабря они были в Бонне, где 26-го присутствовали на исполнении мессы Гайдна. Поездка продлилась, и после проезда через Брюссель 31 декабря Гайдн и Саломон прибыли в Кале. В письме, написанном в этот день Марианне Генцингер, Гайдн сообщал о дурной погоде, упорном дожде и своей сильной усталости, о том, что он «несколько отоцал», но здоров¹.

1 января рано утром Гайдн слушал в Кале мессу, а затем сел на корабль. Переезд через Ламанш длился долго при скверной погоде, и только в 5 часов вечера путешественники пристали в Дувре. Лондон встретил их 2 января.

Путевые впечатления Гайдн бесхитростно, но ярко передает в письме к Марианне от 8 января из Лондона²:

¹ Briefe, S. 249.

² В этот же день Гайдн написал и князю Антону о трудностях и своих успехах в Лондоне (Briefe, S. 250—251).

«Все время переправы я оставался на палубе корабля, чтобы вдоволь насмотреться на море, это чудовищное животное. Пока не было ветра, я не боялся, но под конец, когда разошелся все усиливающийся ветер и я увидел приближающиеся неистовые, высокие волны, мною овладел небольшой страх и вместе с ним небольшое недомогание, но я преодолел все это. [...] Большинство пассажиров, — продолжает Гайдн, — были больны и выглядели как привидения»¹.

По приезде в Лондон (этот «бесконечно большой город») Гайдн почувствовал себя плохо, но два дня спустя совершенно оправился.

Прием со стороны англичан оказался самым радужным. Газеты пестрели упоминаниями о Гайдне, и множество людей жаждало его видеть.

7 января Гайдна торжественно чествовали в большом любительском концерте. 12 января он присутствовал на митинге «Анакреонтического общества», а 18 января — на придворном балу. Гайдн познакомился с видным английским историком музыки, органистом и композитором Чарлзом Бёрни, который приветствовал его прибытие в Англию пространными стихами, назвав Гайдна «великим властителем мелодического искусства»².

Гайдн поселился в удобной, но «ужасно дорогой» квартире. Визиты, новые знакомства, посещения разных общественных мест, непривычный по силе уличный шум, чрезвычайная торговая сутолока, конечно, изрядно утомляли Гайдна; но широкое общественное признание вызвало в нем прилив душевных и творческих сил.

Музыкальная жизнь Лондона отличалась в то время очень значительной интенсивностью. Правда, не было своих выдающихся композиторов, но исполнительская культура, питаемая множеством заграничных виртуозов, стояла на большой высоте.

Концертные предприятия тогдашнего Лондона характеризовались приметным демократизмом (адресуясь к обширным кругам публики) и... коммерческим размахом.

¹ Briefe, S. 250—251.

² См.: Н. Botstiber. Joseph Haydn, Bd III, S. 393.

И. П. Саломов
С гравюры Г. С. Фацциуса
по портрету
работы Т. Хэрди



Концерты различных организаций («Professional-Concerts»¹, руководимые соперником Саломона Уильямом Кремером, «Concert of ancient music»²), деятельность хоро-вых обществ («Madrigal Society», «Anacreontic Society»³) и организаций, объединявших и поддерживавших музыкантов («Royal Society of Musicians of great Britain», «Choral Fund» и «New Musical Fund», «Corporation of the sons of Clergy»⁴), концерты-«академии» и торжественные, пышно обставленные исполнения ораторий (преимущественно высокоценного и любимого англичанами Генделя), многочисленные выступления солистов — все это в совокупности составляло очень многообразную картину жизни Лондона — не только колоритную, но и полную противоречий.

Первый из намеченных Саломоном концертов состоялся 11 мая 1791 года. В нем, наряду с другими сочинениями, была исполнена симфония Гайдна, первая из «лон-

¹ «Профессиональные концерты» (англ.).

² «Концерты старинной музыки» (англ.).

³ «Общество мадригалов», «Анакреонтическое общество» (англ.).

⁴ «Королевское общество музыкантов Великобритании», «Хоро-вой фонд», «Новый музыкальный фонд», «Корпорация сынов духовенства» (англ.).

донских» (№ 93), названная в программе, по тогдашнему обыкновению, увертюрой (New Grand Overture).

Оркестр Саломона насчитывал около сорока человек. В его составе было двенадцать — шестнадцать скрипок, четыре альты, три виолончели, четыре контрабаса, а также парный состав духовых (флейты, гобой, кларнеты, фоготы, валторны, трубы) и литавры¹.

За первым концертом последовала серия других (в марте, апреле и мае). Все концерты имели большой успех — как художественный, так и коммерческий. Произведения Гайдна принимались публикой шумно и восторженно.

Со своей стороны Гайдн внимательно прислушивался к музыкальной жизни Лондона. Поистине громадное впечатление произвел на него торжественный фестиваль, посвященный музыке Генделя. Этот фестиваль («Commemoration of Handel») явился последним такого рода в XVIII столетии. Концерты фестиваля состоялись 23, 26 и 28 мая и 1 июня в Вестминстерском аббатстве при участии более тысячи исполнителей. Прозвучали оратории Генделя «Израиль в Египте» и «Мессия», отрывки из других ораторий, а также ряд инструментальных сочинений. Обстановка громадного готического собора, стечение публики (включая королевский двор) чрезвычайно усилили впечатление. В последнем из концертов, когда раздались звуки «Аллилуйя» и когда присутствующие, по традиции времен Генделя, поднялись со своих мест, Гайдн почувствовал себя потрясенным до глубины души. Со слезами на глазах Гайдн воскликнул, восторгаясь музыкой Генделя: «Он учитель всех нас!»². Будучи и раньше знаком с музыкой Генделя, Гайдн теперь особенно высоко оценил ее. Несомненно, это способствовало развитию ораториального творчества Гайдна.

Написанная, согласно контракту, в 1791 году последняя опера Гайдна «Душа философа» (на итальянский текст Карло Франческо Бадини) использовала миф об Орфее и, в отличие от других опер Гайдна, оканчивалась трагически: Эвридика оставалась в царстве Аида, а Орфей выпивал предложенный ему вакханками напиток смерти. Опера в Англии поставлена не была, хотя Гайдн и получил

¹ См.: H. Botstiber. Joseph Haydn, Bd III, S. 40.

² Nowak, S. 347.



ИОЗЕФ ГАЙДН
С анонимной миниатюры
(акварель на слоновой кости, около 1788 года)



Вид на Лондон

С цветной литографии У. Даниэля 1805 года

причитающийся ему гонорар. Автограф ее был обнаружен в Берлине в начале 50-х годов нашего века.

В конце июня 1791 года состоялось знакомство Гайдна с Ребеккой Шрётер, вдовой умершего в 1788 году пианиста Иоганна Самуэля Шрётера. Это знакомство вскоре перешло во взаимную привязанность и духовную близость. Подобно Марианне Генцингер, Шрётер очень ценила музыку Гайдна. Более того, она страстно полюбила его. Характерно, что Гайдн вписал в свои дневники двадцать два письма Шрётер на английском языке.

Эти письма¹ характеризуют нежную заботливость Шрётер, ее тоску о Гайдне и тревогу о его здоровье. Было нечто невыразимо трогательное и щемяще печальное в этой привязанности двух стариков. Печальное — потому, что время, обстоятельства и расстояние разлучили их впоследствии навсегда. И сколь бы ничтожно мало ни знаем мы о чувствах Гайдна к Шрётер, сколь бы ни приходилось нам гадать о них — черты волнующей романтики этого недолгого знакомства вряд ли подлежат сомнению.

¹ См.: Н. Botstiber. Joseph Haydn, Bd III, S. 377—384; или: Briefe, S. 517—526. — Оригиналы писем Р. Шрётер не сохранились.

Концерт из сочинений
Г. Ф. Генделя
в Вестминстерском
аббатстве
С гравюры У. Дж. Уолкера



Около пятнадцати лет спустя Гайдн, показывая Дису переписанные им в дневник письма Шрётер, пояснил с улыбкой: «Письма одной английской вдовы в Лондоне, которая меня любила; хотя и уже шестидесяти лет от роду, она была еще красивой и любезной женщиной, на которой бы я, будь тогда холостяком, очень легко бы женился»¹.

Летом 1791 года Гайдн посетил Оксфорд, где был 8 июля торжественно возведен в сан доктора музыки *honoris causa*². Это произошло не без содействия уже упоминавшегося выше Чарлза Бёрни, который исключительно ценил Гайдна и старался всячески угодить ему. 8 июля вечером на концерте Гайдн появился в черной шелковой мантии и четырехугольной шапочке с кистями.

Дневник Гайдна, посвященный описанию оксфордской церемонии, к сожалению, не сохранился. Впоследствии Гайдн, как известно, был горд полученным званием и трезво оценивал преимущества положения в свете, которые

¹ Dies, S. 133—134.

² Присуждение ученой степени без защиты диссертации (*lat.*).



Оксфорд
С гравюры

это звание ему дало. Но, с присущим ему юмором, он смеялся над забавным и стеснительным обычаем, следуя которому ему пришлось целых три дня ходить по улицам в докторской мантии! ¹

В июле же пришло от князя Антона Эстерхази предложение вернуться — для написания оперы к празднику. Гайдн, связанный контрактом с Саломоном, ответил почтительным отказом. Его беспокоили опасения возможной отставки, о чем он писал несколько позднее Марианне Генцингер ². Но все обошлось благополучно: князь стерпел такое противодействие своей воле и не решился уволить всемирно знаменитого композитора. Более того, при последующей встрече с Гайдном он даже шутливо поблагодарил его за избавление от больших расходов на постановку оперы! ³

Наблюдая английскую жизнь и английские нравы, Гайдн делал в своих дневниках много заметок ⁴. Нередко они очень случайны и сводятся к одним лишь фактическим

¹ Dies, S. 136.

² Briefe, S. 461.

³ Dies, S. 139.

⁴ Лондонские дневники Гайдна см. в книге: Briefe, S. 479—558.

данным, самым разнообразным — от стопности рубахи до конструкции английских кораблей. Подчас записывались и сведения, отражавшие наивное изумление (а то и порицание) «провинциала», впервые видящего свет, более блестящий и шумный, чем в Вене или Эстерхазе¹.

Но чаще всего Гайдн фиксирует в дневниках черты английского общества с большой меткостью и остроумием. Он высмеивает лицемерие, пустоту, разврат и пьянство высшего света. Недаром поэтому Гайдн произносит уничтожающий приговор английским светским женщинам. Он отмечает, что женщина, «будучи во Франции добродетельной девушкой и проституткой-женой, а в Голландии проституткой-девушкой и добродетельной женой, в Англии остается всегда проституткой»².

В конце лета и ранней осенью Гайдн проводил время в Роксфорде у банкира Натаниэля Брасси, и, судя по письму к Марианне Генцингер от 17 сентября³, очень хорошо, наслаждаясь не только очаровательной природой, но и сердечным отношением хозяев, напомнивших ему этим семейство Генцингеров.

Любопытны письма Гайдна к Луиджи Польцелли, относящиеся ко времени его первой поездки в Англию.

Муж Польцелли был при смерти. Еще 4 марта 1791 года Гайдн писал Луидже из Лондона:

«Наиуважаемая Польцелли. Твои обстоятельства вызывают во мне жалость, и я ожидаю каждую минуту смерти твоего бедного мужа»⁴.

Получив известие о том, что эта смерть наступила, Гайдн пишет 4 августа:

«Дорогая Польцелли!.. Что касается твоего бедного мужа, то говорю тебе, что Провидение поступило хорошо, освободив тебя от большого бремени, тогда как лучше находиться на том свете, чем быть бесполезным на этом. Бедняга настрадался достаточно. Дорогая Польцелли, кто знает, может быть, придет то время, на наступление которого мы оба так часто надеемся, то время, когда четыре глаза закроются⁵. Два из них сомкнулись, но два дру-

¹ См., например, Briefe, S. 481—483.

² Briefe, S. 484.

³ Ibid., S. 260.

⁴ Ibid., S. 255.

⁵ То есть глаза мужа Польцелли и жены Гайдна.

гих — довольно об этом, да будет так, как захочет наш бог»¹.

В письме к Луидже от 14 января 1792 года читаем: «О дорогая Польцелли, ты всегда у меня на сердце, я никогда, никогда не забуду тебя»². Впрочем, тут же Гайдн довольно спокойно просил Луиджу сообщить ему имя того, за кого она вздумала бы выйти замуж. А далее прощал Луидже (до него дошли слухи, что она очень дурно отзывалась о нем в Вене). Гайдн пытался отнести это за счет ее любви и просил: «...думай иногда о твоём Гайдне, который тебя уважает и нежно любит и который останется верным тебе навсегда»³. В конце письма, упоминая о своей жене, Гайдн называл ее «адской зверюгой» (*bestia infernale*)⁴.

Трудно читать письма Гайдна к Луидже Польцелли без содрогания, без скорбных дум о пагубной силе страстей. Даже в пределах одного письма Гайдн то образумливался, то снова отдавался экзальтации. И покуда ничто не могло отвратить Гайдна «от памяти сердца». Он почти отчаянно продолжал идеализировать свою возлюбленную, предупредительно высылая ей деньги, которые та постоянно требовала⁵.

Естественно, что самые светлые и благодарные чувства Гайдна оказывались не здесь, они обращались к тем, кто умел его ценить и понимать по-настоящему.

Поэтому так душевны письма Гайдна из Лондона Марианне Генцингер (некоторых мы уже касались). В этих письмах — рассудительные дружеские сообщения об образе жизни, о занятиях английским языком, о внимании со стороны английского общества, заботы о родных.

«О моя милая, милостивая госпожа, — восклицает Гайдн в письме от 17 сентября 1791 года, — как сладка, однако, некоторая свобода! У меня был хороший князь, но я временами принужден был зависеть от низких душ. Я часто вздыхал, мечтая об избавлении и вот теперь до некоторой степени избавлен...»⁶.

¹ Briefe, S. 258—259.

² Ibid., S. 272.

³ Ibid.

⁴ Ibid., S. 273.

⁵ Быть может, впрочем, в самых нежных обращениях Гайдна к Луидже было теперь больше культа пылких эмоций, чем истинных, глубоких переживаний (см. об этом: Jacob, S. 238).

⁶ Briefe, S. 260.



ИОЗЕФ ГАЙДН
*С портрета маслом работы Л. Гуттенбрунна
1791 (?) года*

Сама подробность и обстоятельность ряда писем Гайдна к Марианне Генцингер¹ выражают потребность его высказываться, сообщать, доверять.

Облик нового, освобожденного от постоянной зависимости Гайдна рисуют возникшие в Англии его портреты. На этих портретах естественно выглядит и идеализация — изображается ведь прежде всего художник, а не материальная внешность человека.

Примечателен, в частности, портрет маслом работы Людвиг Гуттенбрунна, написавшего Гайдна за клавесином с пером в руках². Но еще более выразительным и реалистичным представляется портрет маслом, сделанный в 1791 году Джоном Хопнером³. На этом портрете идеализация почти неощутима, он увлекает правдой и поэзией художественного образа. Перед нами уже не подневольный музыкант, облаченный в расшитую ливрею, но свободный творец, радостно отдающийся порыву вдохновения. На лице Гайдна (наиболее тщательно выписанном) чуть заметная улыбка, взгляд сосредоточен и просветлен. Левая рука лежит на клавиатуре, правая, держащая перо, застыла в воздухе. Видимо, Гайдн хочет записать какую-то музыкальную мысль и в последний раз обдумывает ее...

Поздней осенью 1791 года Гайдн вернулся в Лондон. Тут к нему дважды явились депутации от управления «Professional-Concerts» (руководимых Уильямом Кремером) и сделали попытки переманить его на свою сторону предложением высоких гонораров. Но Гайдн остался верен Саломону.

Тогда интриги возросли. В газетах появились инспирированные конкурентами Саломона соображения, что Гайдн якобы совершенно стар, слаб и не может создать ничего интересного. В пику Гайдну и как бы для соперничества с ним руководство «Professional-Concerts» выписало из Страсбурга бывшего ученика Гайдна — дирижера и композитора Игнаца Плейеля.

Но план «войны» с Гайдном и Саломоном не удалось реализовать. Прибыв в Лондон 23 декабря 1791 года,

¹ См.: Briefe, S. 262, 267—269, 274—278, 279—281.

² См. стр. 203 настоящей книги.

³ Портрет воспроизведен на вклейке.

Плейель выказал в отношении Гайдна прежние почтение и уважение. Что касается Саломона, то он, опасаясь соперничества Плейеля, обратился к Гайдну с настоятельной просьбой сочинять новые вещи к каждому концерту. И престарелый мастер блестяще выполнил эту просьбу: он писал одну за другой свои гениальные «лондонские симфонии», а кроме них — множество более мелких сочинений.

Столь интенсивное творчество, естественно, изнуряло Гайдна — его письма этого времени полны сдержанными жалобами на усталость.

К тому же, конец 1791 года омрачился известием о безвременной кончине Моцарта.

«Я по-детски радуюсь мыслям о возвращении домой, чтобы обнять моих добрых друзей, — писал Гайдн Марianne Генцингер 20 декабря 1791 года, — но жалею только об отсутствии великого Моцарта... Потомство и за 100 лет не обретет вновь такого таланта»¹.

И в январе 1792 года — коммерсанту Иоганну Михаэлю Пухбергу, одному из друзей Моцарта: «Я был долгое время совершенно вне себя из-за его смерти»². Из этого же письма видно, что Гайдн написал жене Моцарта и выразил ей свое горячее желание безвозмездно обучать сына Моцарта композиции «изо всех сил», чтобы он мог хоть несколько заменить умершего отца³.

До конца своих дней Гайдн сохранил в душе глубокую печаль о Моцарте, он не мог погружаться в воспоминания о нем без слез⁴.

13 февраля 1792 года состоялся в Лондоне первый концерт Плейеля, который из уважения или из вежливости включил в свою программу одну из симфоний Гайдна.

17 февраля возобновил свои концерты Саломон и исполнил первым номером программы... симфонию Плейеля!

Так началось это «соперничество», которое принесло Гайдну лишь новую славу. За первым концертом Саломона последовал ряд других блестящих концертов (24 февраля, 2, 9, 16 и 23 марта и т. д.). Из них заключительный, двенадцатый (18 мая) имел столь большой успех, что 6 июня был повторен.

¹ Briefe, S. 269.

² Ibid., S. 270.

³ Речь шла о Карле Моцарте.

⁴ См., например, Griesinger, S. 104.

К концу пребывания Гайдна в Англии относится забавное происшествие, которое он сам много позднее рассказал Дису.

Мужем Анны Хёнттер (на тексты которой, как уже говорилось, Гайдн писал песни) был знаменитый хирург и ученый медик Джон Хёнттер. Узнав, что Гайдн страдает полипом в носу, он решил избавить его от этого недуга и неожиданно пригласил к себе по неотложному делу. Когда ничего не подозревавший Гайдн явился к хирургу, то после первых же приветствий в комнату вошли здоровенные парни. Они схватили Гайдна и попытались усадить его на стул, тогда как Хёнттер уже взялся за свои хирургические инструменты. Однако Гайдн отбивался изо всех сил и кричал, пока не вырвался. Хирург, по словам Гайдна, «удивился моему своеправию и», — добавил Гайдн насмешливо — «он, как мне показалось, сожалел меня, поскольку мне не захотелось осчастливить себя, позволив ему выказывать свое искусство»¹.

В конце июня 1792 года, после ряда поездок по Англии (в одну из которых он познакомился с астрономом Уильямом Гершелем)², Гайдн отправился на родину.

На обратном пути он снова остановился в Бонне, где впервые встретился с молодым Бетховеном. Было условлено, что Бетховен придет в Вену брать у Гайдна уроки.

После встречи с князем Эстерхази во Франкфурте Гайдн возвратился в Вену 24 июля. Жена ждала его с нетерпением, но не столько соскучилась, сколько спешила получить его согласие и деньги на покупку дома в предместье Вены Гумпендорф (об этом проекте она писала Гайдну в Лондон). Намеченный к покупке дом Гайдну очень понравился, но он счел необходимым сделать в нем некоторые переделки. Поэтому покупка состоялась только осенью 1793 года³.

10 ноября 1792 года Бетховен приехал в Вену учиться у Гайдна. Известно, что эти уроки продолжались недолго и что ученик и учитель не очень поладили друг с другом.

¹ Dies, S. 126.

² Согласно предположению английского музыковеда и композитора Д. Ф. Тоби, во время свидания с Гершелем у Гайдна зародилась идея оратории «Сотворение мира» (см.: Jacob, S. 232).

³ Этот дом был перестроен и увеличен во время второго путешествия Гайдна за границу. В нем он прожил последние годы своей жизни. Ныне в этом доме находится музей имени Гайдна.

Бетховен относился к Гайдну с долей недоверчивости и подозрительности. А Гайдн, не понимая огненного темперамента Бетховена и его бунтарских идей, называл своего непокладистого ученика «великим моголом» и, видимо махнув рукой, не слишком тщательно проверял его.

И все же оба, несмотря на неудачу занятий и их кратковременность, несмотря на громадную разницу в годах и художественных воззрениях, сохранили уважение друг к другу. Думается, что общение с Гайдном оказалось все же плодотворным для Бетховена. И позднее, в посвящении Бетховеном Гайдну трех первых фортепианных сонат (соч. 2), опубликованных в 1796 году, дало себя знать нечто гораздо более глубокое, чем простая любезность.

Самым большим личным огорчением для Гайдна в следующем (1793) году явилась безвременная смерть Марианны Генцингер, которой было всего тридцать восемь лет. Потеря оказалась во многом незаменяемой. Печали прибавлялись в душе, начала расти и новая жажда оторваться хотя бы ненадолго от Вены. Ведь и после лондонских успехов венское общество встретило Гайдна равнодушно, а газеты даже не оповестили о его прибытии.

Из сочинений Гайдна, возникших в период 1790—1793 годов, особенно замечательны первые шесть «лондонских симфоний» (№№ 93—98) и шесть струнных квартетов №№ 69—74 (соч. 71 и 74). Эти квартеты были посвящены графу Антону Аппони и получили поэтому название «Аппони-квартетов».

«Лондонские симфонии» (шесть других были написаны позднее) завершают эволюцию симфонизма Гайдна. Основы этого симфонизма сложились раньше, но именно в «лондонских симфониях» выступают особенно ярко разными своими показателями (будь то характер и круг образов, структура форм, состав оркестра, принципы инструментовки и т. д.).

Вот краткие соображения о первых шести «лондонских симфониях».

Состав оркестра девяносто третьей симфонии (ре мажор, 1791 год, № 2¹) относительно полон: кларнеты еще

¹ Второй номер — по изданию: И. Гайдн. 12 лондонских симфоний. М., 1959.— На нумерацию этого издания мы ссылаемся и далее.

отсутствуют, но в оркестре на одну флейту больше, чем в симфониях «Медведь» и «Оксфорд». Это различие характерно: вспомним, что в оркестре Эстерхаза был один флейтист, а в оркестре Саломона — два!

Симфония начинается медленным вступлением — и это «закон» для «лондонских симфоний» (из общего числа двенадцати лишь одна — № 95 — лишена вступления).

В первой части примечательны: очень ясное выделение побочной партии (при ее ритмо-интонационном родстве с главной!), тематические дробления разработки (тут превосходные образцы свободной полифонии, почкования новых эмоциональных оттенков, ритмического богатства), а также динамическое сжатие репризы. Общий характер музыки — на редкость упругий и бодрый.

Во второй части (*Largo cantabile*) немало показательных частностей. В тактах 30 и далее поражает энергия ритмического фона и оркестровых динамических контрастов. В тактах 41—43 внезапное оркестровое *crescendo* — уже в духе Бетховена. Ритмическое развитие кладет свой отпечаток и на репризу (с такта 44), где тема дана на фоне триолей восьмых (вряд ли стоит напоминать, что подобный действенный прием интенсификации ритма постоянно применялся Бетховеном).

В тактах 71 и далее тема впервые проводится столь сильно и громогласно. Это пример того, как поздний Гайдн (в отличие от Гайдна раннего) весьма искусно и обдуманно пользуется многочисленными градациями оркестровой звучности для построения формы. Но дело, конечно, не в одной форме, а прежде всего в содержании — вопреки патриархальным, далеким от революционности умонастроениям Гайдна, в его музыку все же проникают интонации ораторства, гражданственных эмоций.

Третья часть (менуэт) — типичный пример расширения даже простых, «элементарных» форм у позднего Гайдна. Форма менуэта, как обычно, трехчастна, но внутри каждой из этих частей мы находим как бы миниатюрное сонатное аллегро! А в упорных фанфарах трио слышно нечто, выходящее за грани традиций охотничьей музыки — призывные, героические интонации эпохи вторгаются вновь.

Финал симфонии блещет весельем и юмором. Любопытна структура с особой ролью главной партии, с маленькой «собственно разработкой» и с развитыми элементами разработки в экспозиции и репризе.

Следующий фрагмент побочной партии явно напоминает грациозные моцартовские интонации¹:



Девяносто четвертая симфония (соль мажор, 1791 год, № 3) получила название «симфонии с ударом литавры», а также симфонии «Сюрприз» (о поводе таких наименований — ниже).

Во вступлении первой части (*Adagio cantabile*) мы находим характерные хроматизмы, которыми Гайдн постоянно снабжает медленные интродукции своих поздних симфоний. Интонационный смысл их, думается, следует понимать как расцветку, колористическое орнаментирование простых контуров. Такая расцветка позволяет контрастнее воспринимать все нерасцвеченное.

В тактах 24—27 от начала *Vivace assai* красочно, свежо звучат мимолетные нонаккорды. Любопытно также новшество оркестровки — длительная трель первого гобоя незадолго до конца экспозиции (она появляется также и в соответственном месте репризы)²; эти трели заставляют вспомнить финал пятой симфонии Бетховена. Роль главной партии в этой части (как нередко бывает у Гайдна) очень велика.

Вторая часть симфонии (*Andante*) — типичное мажорно-минорное рондо; однако, в минорной части также главенствует первая тема, что придает всей форме характер вариаций. Эта тема (позднее она использована в № 4 оратории «Времена года») — превосходный образец интонационного простодушия Гайдна, его желания и умения вводить в симфоническую музыку «простонародные» бытовые интонации³:

¹ См. также совсем моцартовские хроматизмы в тактах 25—30 финала симфонии и начало финала клавирной сонаты Моцарта си-бемоль мажор (Кёхель, № 333).

² См. аналогию перед концом медленной части девяносто шестой симфонии (№ 6).

³ Тема эта тождественна мелодии народной песни из Судет (см.: Jacob, S. 73).



Вслед за двукратным изложением темы (*piano*, затем *pianissimo pizzicato*) раздается внезапное *tutti fortissimo* с «выстрелом» литавры (такт 16). Этот «выстрел» и послужил поводом к указанным выше наименованиям симфонии.

Согласно одной из версий, Гайдн стремился этим выстрелом пробудить дремавших слушателей. Согласно другой — он просто задумал поразить публику новым, неожиданным эффектом звучности¹. Так или иначе, но Гайдн продолжал оставаться живым, изобретательным юмористом оркестра.

В тактах 69—70 *Andante* мы находим восходящие гаммы, очень похожие на те, которые позднее применил Бетховен в пятой симфонии. В такте 125 примечательны побочные вводные тоны, а в последних двенадцати тактах — роль отклонения в субдоминанту.

Andante в целом — на редкость ясный, выпуклый и монументальный художественный образ мировоззрения Гайдна, основанного на вере в незыблемость мировых порядков, которые могут нарушаться, но не смещаться драматическими событиями. Перед нами выраженные в звуках устойчиво патриархально-истового взгляда на мир, который позднее с такой силой и многообразием дал себя знать в оратории «Времена года».

Менуэт (третья часть) прост и непритязателен, ритмически упруг.

Финал — один из примеров очень развитых рондо у позднего Гайдна. Структура его отмечена большой ролью элементов разработки и особенно частыми появлениями первой темы, тогда как вторая тема выступает всего дважды².

Девяносто пятая симфония (до минор, 1791 год, № 5) — одна из прекраснейших в лондонском цикле. Особенно хороша первая часть — шедевр сочетания лаконизма с выразительностью. Вот некоторые ее моменты.

¹ См.: Dies, S. 94—95; Griesinger, S. 55—56.

² Показательно, насколько более «упорядочены» и «систематичны» рондо Бетховена!

Такты 1—2: эта решительная патетическая фраза имеет некоторую аналогию еще в начале «Траурной симфонии» (см. пример 44). Музыка девяносто пятой симфонии до некоторой степени возрождает патетические элементы симфоний первой половины 70-х годов, но уже в стройном, сдерживающем русле свойственной позднему Гайдну гармоничности.

В тактах 3—9 длинная и напевная (несмотря на некоторые перерывы дыхания) линия противопоставлена первой фразе. В тактах 10 и последующих первая фраза, повторяясь, раздробляется на фрагменты и затухает. Но в тактах 16 и дальше она приобретает новые черты. Это уже разработка (в пределах экспозиции), активность которой усиливается с такта 21 ритмическим фоном триолей.

Так на протяжении двух с половиной десятков тактов превосходно построен образ, сплетенный из различных эмоциональных элементов и растущий от драматизма и печальной сумрачности к жизнерадостному блеску. В тактах 27—28 — кульминация и «пауза ожидающая».

Как светла, непринужденна и обаятельна затем побочная партия (с такта 29)! Тут и грациозные «приседания» темы, сопровождаемые мягкими фанфарами валторн, и новая жизнерадостная, уверенная кульминация.

В тактах 44 и последующих — яркое нарастание с выделяющейся ролью субдоминанты. А перед концом экспозиции единство тематизма подчеркнуто фигурой главной партии, выступающей у струнных басов, альтов, второго гобоя и фаготов.

Разработка широко использует обычную у Гайдна свободную полифонию. Великолепен эффект драматизма гармонии (в тактах 80 и последующих от начала симфонии), выразительно краткое развитие попевок побочной партии с такта 92. Дальше (с такта 110) Гайдн находит новый, сильный ресурс ритмического фона восьмых (не триолей), подводящего к переходу в репризу.

Последняя замечательно оригинальна. Главная партия динамически сжата. Побочная партия появляется в до мажоре и положительно сияет своим светлым колоритом, который достигнут рядом факторов. Во-первых, красочна сама смена до минора одноименным мажором. Во-вторых, изменены (по сравнению с экспозицией) фактура и инструментовка (ритмический фон восьмых, отсутствие вал-

тори, блики терций гобоев и фаготов). В-третьих, тема побочной партии начинается не с тонической терции (как в экспозиции), а с тонической квинты (исключительно тонкая, но действенная деталь!)

За счет сжатия главной партии расширена остальная часть репризы — блестящая, ликующая. Начальные фигуры главной партии здесь еще очевиднее, чем раньше, обосновывают тематическое единство.

Что и говорить, музыка первой части девяносто пятой симфонии ясно показывает нам Гайдна как предшественника Бетховена. Далекий от бетховенского протестующего духа, Гайдн, однако, очень отчетливо (и приметно определеннее, чем Моцарт!) вырабатывает язык лапидарных, четких, словно высеченных энергичным резцом формулировок, так или иначе (по преимуществу интуитивно) связанных с демократически-гражданской речью новой эпохи.

Черты подобной лапидарности заметны и во второй части (*Andante*), несмотря на все ее узорчатые орнаменты (но ведь и Бетховен не избегал орнаментальных узоров, украшая ими циклопические кладки своих образов!). И, словно обрубая эти орнаменты, Гайдн заканчивает *Andante* двумя ударами *tutti fortissimo*.

Нежно-печальная мелодия в начале менуэта (третьей части симфонии) — не без влияния Моцарта. В трио очень выразительно соло виолончели, о котором справедливо пишет Л. Шмидт:

«Юмор, тут выказанный, эта смесь грубоватой причуды и сердечно-задушевного нрава — единствен в музыке и более, чем все другое, является подлинно гайдновским. Здесь мы вновь слышим веселого музыканта из народа, шпильмана, который, однако, способен выражать свои чувствования облагороженным языком серьезного произведения искусства»¹.

Сонатно-фугированная форма финала имеет приблизительно аналогии в ранних симфониях Гайдна (см. выше). Но размах музыки, разумеется, совсем иной. Незадолго до конца, в мощном нарастании *tutti* (с до-минорного трезвучия *fortissimo* в такте 153), он явно перехлестывает некоторую суховатость и старомодность полифонических узоров.

¹ L. Schmidt. Joseph Haydn, S. 93.

Девяносто шестая симфония (ре мажор, 1791 год, № 6) получила наименование «Чудо» в силу случайных обстоятельств.

Когда перед исполнением этой симфонии в Лондоне Гайдн появился в оркестре, чтобы дирижировать ею, многие из присутствовавших на концерте покинули средние ряды партера и пересели в передние ряды, чтобы лучше рассмотреть знаменитого композитора. Едва успела произойти такая пересадка слушателей, как с потолка, как раз в середину партера, обрушилась огромная люстра. Падение ее вызвало сильный переполох, но лишь двое получили легкие ушибы. И в зале раздались восклицания: «Чудо! чудо!». Сам Гайдн был глубоко тронут тем, что невольно оказался спасителем многих людей¹.

Первая часть симфонии «Чудо» может служить примером особенной активности деревянных духовых, положительно становящихся равноправными со струнными. Очень приметны старые, излюбленные приемы мажоро-минорных сопоставлений (интродукция, последние десять тактов части и другие места). В тематизме — некоторые черты старомодной текучести.

Вторая часть (Andante) весьма типична по форме (мажоро-минорное рондо) и по тому яркому контрасту между тематическими фазами, который мы постоянно находим в медленных частях у позднего Гайдна (созерцательность и патетизм, спокойствие и порывы). Примечательна не лишенная терпкости полифония в начале минорной фазы.

Привлекает внимание трио менуэта (третьей части) с его вальсовым аккомпанементом (бас плюс две четверти аккордов) и комической выходкой — внезапным резким раскатом и выкриком первого гобоя.

Финал симфонии — развитое рондо. Сначала — как будто несложные сопоставления в духе старых гайдновских рондовых форм. Но уже с переменной знаков (бемоль вместо двух диезов) появляются элементы разработки, а значительные по размерам связи-переходы далеко уведат от былых наивных чередований.

Во вступлении (Adagio) первой части девяносто седьмой симфонии (до мажор, 1792 год, № 1) вновь встречаем

¹ См.: Dies, S. 95—96.

упоминавшиеся выше характерные хроматизмы. Дважды альтерированный квинтсектаккорд второй ступени во втором такте дает привлекающую внимание расцветку субдоминанты. А с начала *Vivace* всем раскрашивающим хроматизмам противостоит музыка очень монументальная, простая и «героичная» (с размашистым, фанфарным тематизмом гармонических тонов). Побочная и заключительная партии очень хорошо отделяются (первая из них родственна музыке вступления). Велика ритмическая действенность разработки (роль гамм и акцентов!). Реприза отличается любопытными перестановками составных частей и изменением соотношений.

Вторая часть симфонии (*Adagio ma non troppo*) примечательна выдержанным характером медленного марша, что опять-таки указывает на развитие в музыке Гайдна «гражданственных» интонаций и ритмов. Плагальный канон перед концом заставляет вспомнить об аналогичных, более ранних случаях (см. выше).

Трио менуэта (третьей части) отличается простотой мелоса и удивительной ясностью, «жанровой» наглядностью инструментовки, линии которой четко прорисованы, как в общедоступном бытовом танце.

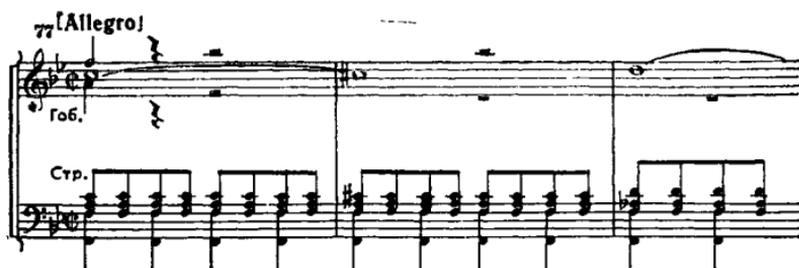
Финал симфонии — пространное и типическое рондо. Любопытно, что его начальная тема представляет, вероятно, заимствование у Моцарта¹:



В девяносто восьмой симфонии (си-бемоль мажор, 1792 год, № 4) минорная тема вступления (*Adagio*) превращается в мажорную главную партию *Allegro* — это один из своеобразнейших примеров игры миноро-мажорных красок у Гайдна. Такты 32 и последующие первой части любопытно сравнить с ритмической аналогией из финала третьей симфонии Бетховена. В такте 65 выделяется на мгновение доминантовый нонаккорд (которому

¹ См. *Allegretto* из ре-минорной клавирной фантазии Моцарта (Кёхель, № 397).

суждена была столь полнокровная жизнь в музыке XIX века). Далее — новый образец увеличенного трезвучия.



Он особенно близок к увеличенному трезвучию из первой части ре-мажорной симфонии Моцарта (без менуэта, 1786 год, Кёхель, № 504, такт 72) и, быть может, возник под непосредственным влиянием Моцарта. В разработке подчеркнута роль субдоминанты. Начало репризы обновлено (громогласное tutti, в отличие от тихого начала экспозиции, излагаемого струнными).

Вторая часть симфонии (*Adagio cantabile*) не слишком своеобразна и все же пленяет гибкой пластикой инструментовки.

Задорные форшлаги менуэта (третьей части) звенят весельем и бойкостью.

Финал написан в широкой и развитой сонатной форме. Особенно примечательны бурные нарастания в разработке (минорные краски, оркестровые контрасты). Но часть эта богата также комическими штрихами (паузы, короткие обрывающиеся фразки, внезапные динамические противопоставления и т. д.), столь присущими темпераменту Гайдна.

Теперь об «Аппони-квартетах» (1793), ознаменовавших дальнейшие шаги Гайдна на пути виртуозно-мастерской и глубоко своеобразной трактовки камерной музыки — без форсирования ее возможностей, но и без какой-либо скованности скромными средствами.

Размах фактуры первой части шестьдесят девятого квартета (си-бемоль мажор, соч. 71 № 1) придает ей внушительные, монументальные очертания. И можно понять слова Г. Мерсмана по поводу эффектной вступительной каденции этой части: «Думаешь о двух ударах в начале

«Эроики»¹. Но и дальше — в обилии аккордовых тонов, в энергичных синкопах, в «подстегиваниях» словно срывающихся с места ритмических фонов уже ощутим боевой дух Бетховена.

Отметим далее увлекательный блеск Allegro первой части семидесятого квартета (ре мажор, соч. 71 № 2), черты лендлера, прорастающие в менюэте семьдесят первого квартета (ми-бемоль мажор, соч. 71 № 3).

Волнует силой и гибкостью ритмики, своим «симфонизмом» первая часть семьдесят второго квартета (до мажор, соч. 74 № 1). Привлекают внимание и колоритные фольклорные элементы музыки финала этого квартета — хроматизмы и синкопы, органные пункты тоники в конце экспозиции и репризы с пробегающими над ними мимолетными диссонансами секунд и септим:



Но еще колоритнее фрагмент разработки с его цыганскими интонациями и ритмами:

Musical score for the second system of the 79th quartet. It consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked '79 [Vivace]' and 'p'. The music is characterized by a strong gypsy-influenced rhythm with syncopation and chromaticism. The treble staff has a more melodic and rhythmic focus, while the bass staff provides a steady accompaniment with sustained notes and moving lines.

¹ Hans Mer sm a n n. Die Kammermusik, Bd I, S. 225.

Семьдесят четвертый квартет (соль минор, соч. 74 № 3) получил название «Кавалерийского» («Reiterquartett») благодаря скачущему ритму своей первой части. Отметим в нем также ритмическую свободу небольшого Largo и тематизм финала — бойко цыганистый:

80 Allegro con brio
Iскр.

Искр.
Альт. Виол.

Впрочем, поджигающий темперамент музыки этих и подобных им тактов не развернут и даже в значительной степени нейтрализован другими фрагментами финала — с более сглаженным, нейтральным интонационным складом.

Музыка последней, созданной в Лондоне оперы Гайдна «Душа философа» (на сюжет, как уже говорилось, мифа об Орфее и Эвридике) свидетельствует о значительных сдвигах оперного вокального стиля у позднего Гайдна. Влияние Моцарта сказывается тут явным, недвусмысленным образом.

Во-первых, в вокальных мелодиях Гайдна появляются относительно мало им свойственные ранее певучесть, естественность волнообразных линий, непринужденность «вокального дыхания». В этом плане характерны, например, следующие мелодии из «Души философа»:

81 [Adagio] ЭВРИДИКА

Fi- lo- me- na ab-ban-do- na- ta spar- ge-all'
au- re i su- oi la- men- ti, e le no- te sue do-



82 [Allegro con spirito]



Хотя в обоих примерах мы встречаем широкие интервалы-скачки, но трактовка их иная, чем раньше (сравним с примером 55). Теперь скачки оказываются естественным следствием развития вокальной мелодии.

Во-вторых, в опере «Душа философа» (в отличие, скажем, от «Аптекаря») мы находим очень отчетливое разграничение ролей голосов и оркестра. Оркестр «звучит», голоса ведут мелодические линии, пластично накладывающиеся на этот фон. В данном плане оба ре-минорных хора фурий опять-таки напоминают нам о моцартовской оперной драматургии.

Среди небольших сочинений Гайдна, возникших во время его первой поездки в Англию, следует отметить хор с оркестром «Буря» (1792), примечательный своей звукописью, предвещающей последние оратории Гайдна¹.

Первая поездка Гайдна в Англию совпала с развитием событий великой французской революции. Когда же Гайдн возвратился в Вену, эти события продолжали все более порывисто нарастать.

¹ Хорошо пишет о тревожных, стремительных, но под конец умиротворяющих образах этого хора французская музыковед Мари Бобилье (см. ее книгу: M. Grenet. Haydn. Paris, 1909, p. 110—112).

Наступил грозный 1793 год — год казни короля Людовика XVI и королевы Марии Антуанетты, год революционного террора, который, начавшись в июне, продолжался вплоть до свержения якобинской диктатуры в конце июля 1794 года. В германских странах звучали отголоски этих мирового значения событий — отголоски более или менее глубокие, но несомненные.

Мы уже видели, что демократические идеи века дали себя знать в творчестве Гайдна — вопреки всем традициям его патриархальной идеологии и психологии. Причинами того были как крепкие, впитанные с детства начала народности, так и громадная художественная чуткость, способность схватывать и отражать эмоции века даже при отсутствии сколько-нибудь последовательного принятия ею революционных идей. Как увидим, соответственно развивалось творчество Гайдна и в дальнейшем — оно смогло выказать, вопреки ограниченности и косности мировоззрения, коренной, истинный демократизм.

Быть может, именно отголоски великих потрясений истории звучат в драматических фрагментах клавирных вариаций фа минор (1793), где изящные, то печальные, то просветленные узоры музыки нет-нет да и оттесняются вторжением тревожных, взволнованных восклицаний.

1793 год Гайдн провел в Вене и частично Эйзенштадте. В письме из Эйзенштадта к Луидже Польцелли (от 20 июня) Гайдн осведомлялся, получила ли она посланные ей 300 флоринов, и убеждал ее потерпеть с новыми денежными суммами, поскольку доходы его недостаточны¹. В этом же письме Гайдн сетовал, что стареет и память ему понемногу изменяет, что жена большей частью прихварывает и все время во власти дурных настроений².

В августе Гайдн заключил контракт на покупку упоминавшегося выше дома в Гумпендорфе.

23 ноября он писал в Бонн курфюрсту Максимилиану Францу с просьбой продолжить выдачу материальной субсидии Бетховену (которого называл своим «любимым учеником») ³.

¹ Об ограниченных средствах Гайдна даже в это время см.: Griesinger, S. 112.

² Briefe, S. 294—295.

³ См.: Письма Бетховена. 1787—1811, стр. 88.

Возможность вторичной поездки в Англию очень привлекала Гайдна, и он приступил к обдумыванию и сочинению новой серии симфоний, а осенью заключил контракт с Саломоном. На этот раз князь Антон Эстерхази противился отъезду Гайдна, полагая вторичное путешествие бесполезным ввиду завоеванной славы и рискованным для здоровья престарелого мастера. По правде говоря, Гайдн вовсе не был нужен князю Антону, но князь скорее всего опасался, что композитор останется в Англии и тем самым «опозорит» его. Однако примириться со стеснявшими его волю советами нынешний Гайдн не захотел и не смог: он настаивал, оспаривая доводы князя, и победа осталась за ним.

Глава девятая

ВТОРАЯ ПОЕЗДКА В АНГЛИЮ. ОРАТОРИЯ «СОТВОРЕНИЕ МИРА»

19 января 1794 года Гайдн снова выехал в Англию — на этот раз в сопровождении своего верного слуги и переписчика Иоганна Эльслера¹.

Вскоре по приезде в Лондон Гайдн узнал о смерти князя Антона, происшедшей 22 января, и о том, что его место занял князь Николай.

10 февраля состоялся первый концерт Саломона в Лондоне, вслед за которым прошло одиннадцать других (в последнем из них — 12 мая — Гайдн был представлен целыми тремя симфониями).

Второе пребывание Гайдна в Англии по своему тону оказалось мало чем отличным от первого. Громкая слава по-прежнему сопутствовала ему и даже выросла. Гайдн по-прежнему напряженно работал и завершил в 1794—1795 годах серию из шести новых симфоний.

Мы не располагаем интересными письмами Гайдна времени его второй поездки в Англию. Самого душевного из адресатов — Марианны Генцингер — уже не было на свете. Переписка с Луиджей Польшелли, вероятно, велась, но не дошла до нас. Возобновились ли теплые, дружеские и несколько романтические отношения Гайдна с Ребеккой Шрётер — мы не знаем.

За время вторичного пребывания в Англии Гайдн, как и в первый раз, неоднократно выезжал за пределы Лондона (он посетил, в частности, курорт Бат, города Бристоль, Винчестер, Портсмут).

¹ Иоганн Эльслер — в будущем отец знаменитой балерины Фани Эльслер.

Дневники этой поры¹ вновь рисуют нам живую, несколько наивную впечатлительность Гайдна. Он фиксирует в своих беглых заметках и бесчинное поведение мужа певицы Мара; и драму двух купавшихся в Темзе «буршей», из которых один так двинул другого в живот, что ударенный испустил дух; и подробности о снастях и вооружении английских кораблей; и впечатления от прослушанных опер; и приятный вкус воды в Бристоле; и обстоятельство покушения на короля Георга III; и некоторые услышанные им данные о размерах улиц и стен Пекина; и прекрасные качества игры на фортепиано юного Джона Филда; и еще многое, многое другое.

На этот раз английский двор обратил особое внимание на Гайдна — в лице короля Георга III, королевы Шарлотты, принца Уэльского (будущего короля Георга IV) и герцога Йоркского.

Король и королева были очень не прочь удержать Гайдна в Англии. Однако Гайдн не поддавался уговорам. Вежливо отклонив предложения, он сослался на то, что хочет сохранить верность своему князю и, кроме того, не может расстаться со своим отечеством и женой. Король предложил доставить последнюю в Англию. Но Гайдн поспешил возразить (очевидно, скрывая свой испуг), что жена не в силах переправиться через Дунай, не только что через море².

4 мая 1795 года был концерт — бенефис Гайдна в Лондоне, о котором он сам записал в своем дневнике: «Зал наполняло отборное общество[...]. Все общество было чрезвычайно довольно, и я также. Я заработал в этот вечер четыре тысячи гульденов. Такое возможно только в Англии»³.

Состоялся (в апреле, мае, июне) и ряд других концертных выступлений Гайдна.

15 августа Гайдн покинул Лондон. Он возвращался на родину увенчанный громкой славой, и на этот раз родина поспешила признать его как первого композитора мира.

Подводя итоги своего творчества за время двух поездок в Англию, Гайдн не мог не убедиться, что он очень усердно поработал.

¹ См.: Briefe, S. 527.

² Griesinger, S. 58—59.

³ Briefe, S. 553.



ИОЗЕФ ГАЙДН
С портрета маслом работы Т. Хэрди 1792 года

Количество сочиненного им за эти годы поразительно. Сводный список включает около двухсот восьмидесяти произведений, написанных на почти семистах семидесяти страницах: симфонии, квартеты, оперу «Душа философа», сонаты, танцы, дивертисменты, марши, песни, более четырех сотен обработок шотландских и уэльских песен и т. д.¹

Материальный успех двух лондонских поездок оказался также солидным — Гайдн заработал в общей сложности 24000 гульденов, из которых примерно 9000 ушло на расходы по путешествиям. Кроме того, Гайдн привез из Англии ряд подарков — в их числе попугая, который в Вене насмешливо подражал воробьям, имитировал звуки флейты и даже выкрикивал целые фразы².

Вернувшись в Вену, Гайдн осенью 1795 года отправился в родное местечко Рауа, чтобы посмотреть на мону-мент, воздвигнутый в его честь в 1793 году местным графом Карлом Харрахом³. Это внимание тронуло Гайдна, и он впоследствии позаботился о сохранности монумента⁴.

Глубокое волнение пережил Гайдн, увидев снова, после столь долгих лет отсутствия, отчий дом. Потрясенный, он встал на колени и поцеловал порог. Гайдн не стыдился своих предков и своих близких. Он был привязан к ним простой и сердечной любовью. «Я живу, — выразился однажды Гайдн в старости, — меньше для самого себя, чем для моих бедных родственников, которым я хотел бы что-нибудь оставить после моей смерти»⁵.

Сын народа сохранил верность народу до конца своих дней. Припав в порыве чувств к порогу родного дома, Гайдн как бы благодарил народ за силу и славу своего музыкального гения...

Последние шесть «лондонских симфоний» Гайдна, завершившие его симфоническое творчество, содержат ряд новых элементов и частных особенностей.

¹ См.: Briefe, S. 555—556; Nowak, S. 387—388, и другие.

² См.: Dies, S. 99—100.

³ См.: L. Somfai. Joseph Haydn. Sein Leben in zeitgnössischen Bildern, S. 141.

⁴ См.: Dies, S. 143

⁵ См.: Griesinger, S. 110.

Партитура девяносто девятой симфонии (ми-бемоль мажор, 1793 год, № 10) содержит два кларнета и, таким образом, завершает формирование состава классического оркестра в творчестве Гайдна.

Как известно, кларнеты были прочно введены в состав симфонического оркестра вторым поколением мангеймцев (Кристианом Каянабихом), примеру которого последовали Моцарт, а позднее — Гайдн¹.

Из второй серии «лондонских симфоний» кларнеты имеют также симфонии №№ 100, 101, 103 и 104, то есть все, за исключением симфонии № 102, написанной для прежнего оркестрового состава позднего Гайдна (то есть для струнных, пар флейт, гобоев, фаготов, валторн и труб и литавр).

В соответствии с новым составом оркестровая звучность девяносто девятой симфонии особенно полновесна, что способствует убедительному воплощению ее праздничных образов.

Первая часть этой симфонии изобилует примечательными деталями, свидетельствующими о том, как интенсивно развивался симфонизм Гайдна в конце его творческого пути.

В тактах 10—11 от начала симфонии смелая мелодическая модуляция: пониженная шестая ступень ми-бемоль мажора (унисон *до-бемоль*) оказывается внезапно доминантой ми минора! В тактах 42—45 — яркий пример ритмического ускорения и «осаживания». В тактах 54—58 — исключительно выразительная полифония восходящих гамм и секундовых диссонансов. Интересно, что роль побочной партии в этой симфонии играет транспонированная в доминантовую тональность и измененная главная партия. Зато заключительная партия с ее короткими, акцентированными фразами очень выделяется; в конце ее (такт 81—85) фигуры каданса аналогичны фигурам заключительной партии соль-минорной симфонии Моцарта.

Поражает своим новаторством разработка. Смены гармоний в ее начале (развитие темы заключительной партии) основаны уже на косвенных и «укороченных» тональных связях:

¹ Вспомним, что кларнеты отсутствовали в оркестре Эстерхази.

Далее привлекают внимание полновесное *tutti* и патетический минор разработки главной партии. Еще дальше (такты 120 и последующие) опять разрабатывается заключительная партия (колоритны и легки здесь переключки деревянных духовых).

Начало репризы (в отличие от экспозиции) — мощное, и в ней мы находим типичные динамические сжатия.

Вторая часть симфонии (*Adagio*) написана в сонатной форме (много аналогий у раннего Гайдна, гораздо меньше у позднего). Отметим выступление группы деревянных в тактах 4—6. Но еще более ярко и продолжительно солируют деревянные в тактах 16—26: это целый эпизод духового квартета! В тактах 38—39 — энгармоническая модуляция. Затем (особенно с такта 47) — великолепное патетическое развитие (ритм, оркестровка!), аналогиями которого вообще богаты медленные части поздних симфоний Гайдна. Сошлемся и на большую активность ритмического фона (вплоть до конца части). Одновременно уплотняется фактура. Музыка как бы расцветает, наполняясь соками.

В третьей части (менуэт) любопытны гармонический тематизм, широкий, сложный состав трехчастности.

Финал (обширное рондо очень ясной, мастерской структуры с двумя темами, развитыми связями и элементами

разработки) более всего увлекает виртуозной трактовкой и блистательными контрастами инструментов и инструментальных групп (см., например, переключки в тактах 68 и последующих). В тактах 36—40 синкопические sforzati, которые впоследствии столь широко применял Бетховен.

Сотая симфония (оль мажор, 1794 год, № 12) получила название «Военной». Исследователи отмечают ее австрийский характер, выраженный, в частности, ритмом побочной партии первой части, военным сигналом второй¹. Эта монументальная симфония явно программна — в образительно-бытовом плане. Мы воспринимаем образность военных сигналов, военной музыки, улавливаем, пожалуй, даже попытки дать звуковой пейзаж лагеря. Менюэт этой симфонии также приобретает редкий у Гайдна «лихой», «армейский» характер.

В первой части оркестровый состав еще не полный (он вырастает во второй).

Интродукция содержит типичные хроматизмы и колоритные («раскрашивающие») гармонические повороты.

Начало Allegro с его выступлением флейты и двух гобоев носит подчеркнуто графический, притом маршевый характер. Да и вообще говоря, соло деревянных (особенно групповые) играют во всей этой симфонии исключительную роль, будучи, конечно, связаны с потребностью дать колорит военной музыки. Он, например, очень заметен в тактах 39—48 первой части с их нарочито и характеристически однообразно гудящим органым пунктом ноты *соль*. В тактах 75 и последующих вновь появляется главная партия, но в доминантовой тональности, и как бы заменяет собой побочную (см. выше аналогию к первой части девяносто девятой симфонии). Как и там, самостоятельная заключительная партия.

Разработка первой части «Военной симфонии» любопытна ритмическими размельчениями (фигура двух восьмых и четверти из главной и заключительной партий) и большим тональным разнообразием. Тем более показательно сопоставить эти приемы с подобными же приемами в тематических разработках Бетховена. В отличие от Бетховена, Гайдн все же по преимуществу лишь варьирует,

¹ См.: Н. Chr. Worbs. Die Sinfonik Haydns, S. 45; Nowak, S. 384.

разнообразит, но не дает целеустремленного развития образа¹.

Вторая часть симфонии № 100 (Allegretto) была написана задолго до остальных частей², но затем Гайдн ее переделал. Тут исключительно широк (для Гайдна) состав оркестра, притом состав специфически «военный», заставляющий вспомнить о модных в ту эпоху эффектах «турецкой музыки»: струнный квартет, флейта (опять Гайдн вернулся во всей этой симфонии к одной флейте!), но два гобоя, кларнета, фагота, по две валторны и трубы, литавры, треугольник, тарелки и большой барабан.

Примечательно обилие солирований духовых и яркие тональные сопоставления в этом развитом рондо. Видимо, перед нами картина жизни военных — наивный и, вместе с тем, представительный пейзаж сельского лагеря, сочетающий изящную пасторальность с грубоватым бряцанием оружия. Недаром перед концом этой части раздается военный сигнал — фанфара второй трубы (на тонике, терции и нижней доминанте до мажора), переходящая в рокот литавр и мощное tutti оркестра на внезапном, контрастном аккорде шестой ступени с пониженными основным тоном и квинтой. Среди примечательных качеств этой части хочется отметить и «ползучесть» басов в некоторых ее местах; это — существенный симптом, поскольку гибкость ходов баса, их мелодизация отражали в музыке позднего Гайдна влияние Моцарта.

О третьей части (менуэте) мы уже упоминали. Добавим, что начало трио отличается изяществом своего (редкого в менуэтах Гайдна) пунктированного ритма.

Финал «Военной симфонии» близок (ритмически и некоторыми чертами фактуры) к финалу девяносто восьмой симфонии. Обращают на себя внимание смелые, красочные тональные сопоставления и гармонические эффекты (мимоетный нонаккорд в такте 39, хроматизмы тактов 54—61). А под конец — жанрово-парадная трескотня ударных, сопровождающая бодро-импульсивные утверждения коды.

Сто первая симфония (ре мажор, 1794 год, № 11) получила название «Часы».

¹ Бетховен оказался ближе всего к такому складу симфонизма в своей шестой симфонии, преимущественно жанровой, как и «Военная симфония» Гайдна.

² Заимствована из концерта для колесной лиры (1786).



ИОЗЕФ ГАЙДН
С рисунка работы Ж. Данса 1794 года

Во вступлении первой части (*Adagio* в одноименном миноре) хроматизмы по обыкновению широко развиты, фактура полифонична. Музыка последующего *Presto* напоминает по характеру ритмического рисунка финалы девяносто восьмой и сотой симфоний. Примечательны хроматические нисходящие гармонии в конце экспозиции (такты 111—114), а также восходящие хроматические гармонии в репризе (такты 279—282). В тактах 198—205 очень действителен эффект ритмического торможения — один из приемов построения крупной формы, который Гайдн как бы завещал Бетховену.

Вторая часть (*Andante* в форме рондо) с ее принципом медленного «вечного движения» послужила поводом дать всей сто первой симфонии название «Часы». Эта часть — совершенно исключительный образец остроумия и мастерства симфонического мышления Гайдна.

В тактах 1 и последующих очень колоритен «серенадоподобный» аккомпанемент терций (*staccato* фоготов, *pizzicato* струнных) ¹. С волшебством фокусника Гайдн развертывает перед нами цепь вариаций; скрепляющий их пунктированный ритм заимствован, конечно, из практики венгерских танцев, но служит построению хрупких, строго организованных образов, местами почти марионеточного характера.

Как все вдруг начинает сверкать и трепетать тонкими ритмическими узорами с такта 42! Превосходна оркестровка (верхняя педаль флейт, отрывочные синкопированные аккорды гобоев и фоготов, быстрые, легкие орнаменты скрипок и альтов). В такте 52 и последующих звучность усиливается, ритм обостряется (сплошные пунктированные группы). Интонации и гармонии здесь драматичны, они захватывают своим напором. Трубы и валторны *fortissimo* прорезают звуковой поток. В тактах 60—61 — вершина кульминации: медь присоединяется к пунктированному ритму, литавры тремолируют.

И вот — обрыв звучности, соло первых скрипок, быстрое *diminuendo*. С такта 65 вернулся светлый соль мажор. Опять спокойно «тикают часы», но прежние терции теперь разъединены: нижние ноты исполняет фогот, верхние — флейта двумя октавами выше.

¹ Беглые аналогии см. в финале восемьдесят восьмой симфонии и в первой части девяносто третьей.

Затем Гайдн находит новые ресурсы варьирования, он оживляет ритм ровным, размеренным бегом триолой шестнадцатых.

Вся эта часть показывает, какой необыкновенной гибкости достигла оркестровка Гайдна и как великолепно владеет он в своих поздних симфониях нарастаниями и убываниями оркестровой звучности. А сам образ «тикающих часов» глубоко символичен — он не без лукавства выражает стройность и нерушимость мировых порядков¹.

Третья часть симфонии «Часы» (менуэт) привлекает внимание оstinатными («волыночными») аккордами струнных в трио. Превосходно вырисовывается над ними легкая линия солирующей флейты. Упомянем и проходящие в мелодии нонаккорды из средней части трио (такты 129—133 от начала менуэта).

Весьма любопытна и своеобразна рондовая форма финала. Вначале — экспозиция с двумя группами тем. Затем повторяется первая тема, но довольно быстро переходит в третью тему (в одноименном миноре), а эта последняя перетекает в обширную, частично фугированную разработку. В конце краткий возврат первой темы и кода. Структура финала в целом показывает, что искания Гайдна в области рондовых форм продолжаются. Укажем еще на удивительную пластичность и гибкость басов в финале сто первой симфонии, а также на обильное применение в нем побочных вводных тонов.

Медленная интродукция сто второй симфонии (си-бемоль мажор, 1794 год, № 9) начинается выдержанным октавным унисоном. Подобный унисон не раз повторяется позднее в первой части и служит как бы «звуковой колонной», заклинанием, приковывающим наше внимание. Это очень яркий и своеобразный эффект, к которому не раз прибегали впоследствии симфонические и оперные композиторы.

Обращает на себя внимание певучесть музыки вступления (особенно с такта 11, где возникают интонации, близкие к русскому песенному фольклору).

¹ Кстати сказать, ювелирную технику этого *Andante* могло подготовить сочинение Гайдном ряда пьес так называемых «флейтовых часов», снабженных механизмом для вдвухания воздуха в небольшие дудочки (см. об этом: Nowak, S. 220; Hoboken, S. 827—836). Изображение одного из экземпляров таких часов см. в книге: «Joseph Haydn. Ausstellung zum 150 Todestag» (Wien, 1959, Abb. 3).

Экспозиция *Allegro vivace* очень цельна и устремленна по структуре. Мы воспринимаем ее развитие как единую волну — вплоть до нового, останавливающего движение унисона (такт 81), вслед за которым — заключительная фаза. Разработка мастерски оперирует кусочками тем.

Вторая часть (*Adagio*) замечательна виртуозной индивидуализацией инструментов. Как далеко ушел Гайдн от старомодных «концертирующих» соло его первых симфоний! Теперь весь оркестр пронизан полифонией мелодических линий. По-моцартовски вкрадчивы нежные изгибы мелоса. Любопытна активная роль литавр в подвижных фигурах триолей шестнадцатых.

Менуэт очень ярок ритмически (четкость фигур, растяжения восьмитактов).

Рондовый финал симфонии безудержно влечет блеском, всепобеждающим весельем, обилием задорных, комических оркестровых эффектов (паузы, контрасты *tutti* и соло, сопоставления регистров, типичные «замирания» и т. д.). Очень красочны органные пункты с терпкими наслоениями на них (такты 79—90, 167—172, 233—246). Свообразен эффект оркестровки в тактах 223—232 (спускающиеся аккорды *legato* флейты и гобоев, отрывистые фигурки скрипок).

Первая часть сто третьей симфонии (ми-бемоль мажор, 1795 год, № 8) начинается дробью литавр (откуда и название симфонии: «с тремоло литавр»). Тематический состав *Allegro con spirito* очень ясно расчленен, но темы не слишком яркие — в них преобладают кадансовые обороты и довольно нейтрален мелодический рельеф. Значительна роль «бетховенских» впоследствии фигур из трех восьмых с последующим акцентом. Любопытна особенность структуры — вторичное появление музыки вступления перед кодой.

Вторая часть (*Andante*) — типичное мажоро-минорное рондо Гайдна с вариациями двух тем, отмеченных характерными фольклорными альтерациями. Одну из этих тем мы уже приводили выше (см. пример 38). Вторая (в мажоре) не менее фольклорна.

Обе темы очень рельефны, а вариации их изобретательны. Но, быть может, особенно любопытно небольшое «отступление» перед самым концом части, начинающееся тихим *staccato* первой скрипки в ми-бемоль мажоре. Это — прототип подобных же «отступлений» у Бетховена. Гайдн

и раньше прибегал к сходным переносам музыки из сферы действия в сферу «размышления», но тут он, пожалуй, более всего приближается к «раздумьям» симфонической музыки Бетховена (вспомним хотя бы поразительные «раздумья» увертюры «Леонора № 3»).

В третьей части (менуэте) мелодия соль-бемоль-мажорного фрагмента уже в духе Шуберта.

Финал — образец фугированного стиля, который мы не раз уже встречали в финалах более ранних симфоний Гайдна. Начальная вступительная фигура валторн содержит распространенные тогда двухголосные интонации:



Между прочим, эти интонации характерны для композиторов французской революции и для Бетховена. Рондовые повторения главной темы и обширные фугированные разработки этого финала несколько однообразны.

Сто четвертая симфония (ре мажор, 1795 год, названия «Саломон», «Лондон»¹, № 7) является, по-видимому, последней из написанных Гайдном симфоний.

В яркости и непосредственности тематизма эта симфония уступает лучшим симфониям лондонских серий, но тем не менее содержит целый ряд характерных или любопытных деталей.

Фанфарные октавные унисоны вступления (Andante) первой части по-новому используют эффект унисонов из первой части сто второй симфонии. В Allegro заметны особенности структуры, которую мы уже видели в более ранних симфониях Гайдна: побочная партия заменена транспонированной в доминантовую тональность главной партией (см. также финал данной симфонии). Заключительная партия ясно отделяется и получает выпуклое развитие в разработке.

В середине второй части (Andante) оживают пунктированные ритмы из медленной части симфонии «Часы». В тактах 102—117 привлекает внимание колористическая игра гармоний (связывающих соль мажор с ре-бемоль мажором, до-диез минором и фа-диез мажором). Чередува-

¹ И еще: «с волынкой» — из-за обилия органных пунктов.

ния этих гармоний в совокупности с мелодическим подъемом как бы заглядывают в эпоху романтизма. Отметим и некоторые детали: проходящее увеличенное трезвучие (такт 133), диссонансы уменьшенных октав (такты 142, 144, 146, 148), подвижные, плавные колыхания валторн (такты 149—150).

В третьей части (менуэт) встречаем много ярких моментов ритмической и гармонической красочности.

Финал симфонии написан в своеобразной сонатной форме (с двукратным появлением главной партии в репризе) и, кроме того, насыщен контрапунктическими хитростями имитаций и передвижек. Впрочем, этот финал, даже вопреки фольклорным имитациям и «волыночным» басам, несколько умозрителен и лишен свежести, непосредственности, стихийной силы лучших симфонических финалов Гайдна. Народное и ученое соединены не без нарочитости.

Примечательны возникшие в первой половине 90-х годов последние клавирные сонаты Гайдна (№№ 50—52), сочиненные для известной тогда пианистки Терезы Янсен.

Пятьдесят первая соната (ре мажор, 1794 год, № 37), несмотря на свою старомодную двухчастность (с медленной первой частью), полна живых, свежих интонаций и ритмов. В ее финале (Presto) Л. Новак усматривает бетховенские черты¹.

В пятьдесят второй сонате (ми-бемоль мажор, 1794 год, № 1), пожалуй, наиболее замечательны первые две части с их разнообразной и полнокровной клавирной фактурой. Впечатляет темпераментность и подвижность образов первой части с ее колоритной игрой регистров, эмоциональными контрастами, тональными сопоставлениями. Аналогичные качества во второй части, где поражает задумчивая проникновенность печальных и заключительных тактов (нечто аналогичное, хотя и гораздо более глубокое, мы находим во второй части пятой фортепианной сонаты Бетховена².

¹ См.: Nowak, S. 380.— В подтверждение этой связи можно сослаться на вторую часть шестой фортепианной сонаты Бетховена.

² Кстати сказать, и пятьдесят вторая соната Гайдна и пятая Бетховена были опубликованы в 1798 году.

Что касается пятидесятой сонаты (до мажор, 1794—1795 года, № 22), то ее первая часть напоминает о чертах бетховенской токкатности (см., например, третью фортепианную сонату Бетховена), а вторая часть увлекает полнотой и гибкостью лирики.

В первой половине 90-х годов Гайдн написал также более десятка трио (для клавира, скрипки и виолончели). Пьесы эти, уступая по своим достоинствам симфониям, струнным квартетам и клавирным сонатам Гайдна (ведущим жанрам его инструментального творчества), тем не менее отличаются множеством превосходных качеств. И тут следует признать Гайдна родоначальником новых тенденций данного жанра, отмеченных растущим богатством фактуры, развитием пластики голосоведения, а также все более ясной дифференциацией функций музыкальных инструментов.

К 1796 году относится сочинение концерта для трубы с оркестром (ми-бемоль мажор), обаятельного чистотой и ясностью рисунка, светлым и блестящим колоритом, расширяющего тогдашние возможности техники инструмента. Р. Лендон склонен считать этот концерт лучшим из всех, написанных Гайдном¹.

Примерно 1796 годом можно датировать начало заключительной фазы жизни и творчества Гайдна.

Князь Николай Эстерхази (второй) оказался большим любителем музыки, чем его предшественник Антон. В связи с этим Гайдн возобновил свою служебную деятельность, но теперь в очень скромных размерах: он периодически выезжал в Эйзенштадт из Вены и сочинял для Эстерхази — преимущественно — мессы.

Некоторые зарубежные исследователи придают особое значение поздним мессам Гайдна. Так, например, Р. Лендон видит в них «сублимацию Гайднова позднего симфонического стиля»², полагая, что Гайдн в этих мессах «достигает духовных высот, до которых не доходит даже тончайшая из его симфоний»³.

¹ Н. С. Robbins Landon The symphonies of Joseph Haydn, p. 595.

² Ibid., p. 596.

³ Ibid., S. 604.

Карл Густав Феллерер в своем докладе на Будапештской международной конференции 1959 года также подчеркивает совершенство музыки поздних месс Гайдна¹.

И Лендон и Феллерер исходят из акцентирования и высокой оценки ими религиозности Гайдна. Аналогично высказывается, в сущности, и Л. Новак, полагающий, что в поздних своих мессах Гайдн выражает «глубочайшие метафизические истины»².

Все подобные соображения представляются нам предвзятыми. В действительности, жанр мессы с ее стандартным текстом и более или менее строгой регламентацией системы образов не мог не стеснять Гайдна. При этом вне образной сферы неизбежно оказывались лучшие жанровые и лирические факторы симфонизма Гайдна, а равно и присутствующие этому симфонизму движущие силы развития.

Что касается последних шести месс Гайдна, то в них явственно прослеживаются черты эволюции.

«Paukenmesse» (до мажор, 1796 год) получила такое название не благодаря самому факту наличия в ее партитуре литавр (которые имелись и в более ранних мессах Гайдна, например уже в мессе Цецилии), но из внимания к исключительно выразительному фрагменту «Agnus Dei», где литавры отбивают несколько раз тихую дробь, таинственную и смутно-тревожную. Джакоб сопоставляет эту дробь с ритмичкой французских барабанов³, указывая на возможность отражения Гайдном впечатлений неудачной войны Австрии с Наполеоном. Соображение очень правдоподобное, поскольку месса в рукописи Гайдна носит название «Missa in Tempore belli» (то есть «месса времен войны» или даже «месса военных бедствий»).

В том же году (1796) была написана и «Heiligmesse» (си-бемоль мажор).

Следующая месса, отразившая, по-видимому, впечатления от победы английского флотоводца Горацио Нельсона над французами при Абукире (когда армия Наполеона оказалась отрезанной в Египте), получила наименование «Nelsonmesse» (ре минор, 1798 год). Гайдн назвал ее «Missa in Augustiis» (то есть «месса в затруднительном положении»), вновь намекая (как и в «Paukenmesse») на

¹ См.: «Bericht über die internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns», S. 47.

² Nowak, S. 398. См. также книгу Бранда о мессах Гайдна.

³ См.: Jacob, S. 278—279.



Партитура «Paukenmesse» Й. Гайдна

Автограф первой страницы

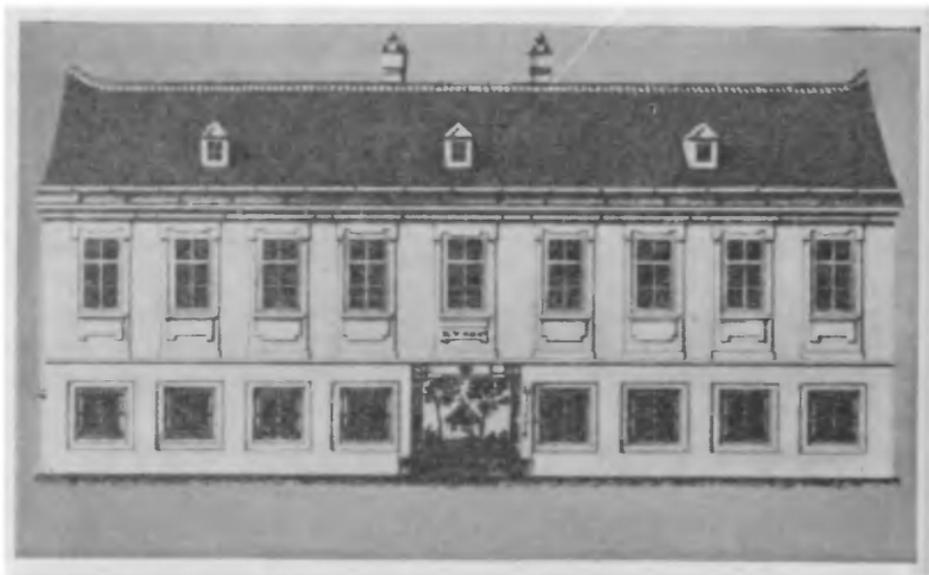
события войны. Месса Нельсона — безусловно вершина гражданственных тенденций в мессах Гайдна. Музыка ее отмечена драматизмом, смелым использованием фанфарных интонаций, ярких контрастов минора и мажора. Тема *Gredo* приближается к массовой песне, а в конце мессы выражено ликование и торжество.

В последующих трех мессах Гайдна мы уже не находим столь выпуклых и целенаправленных образов.

«*Theresienmesse*» (си-бемоль мажор, 1799 год), несмотря на свое заглавие, в сущности не имела отношения к Марии Терезии и была написана для княгини Марии Эрментильды Эстерхази (урожденной Лихтенштейн), жены князя Николая Эстерхази (второго).

«*Schöpfungsmesse*» (си-бемоль мажор, 1801 год) получила свое название в силу использования некоторых мелодических фрагментов из оратории «Сотворение мира».

Наконец последняя из месс Гайдна («*Harmoniemesse*», си-бемоль мажор, 1802 год) была названа так из-за обилия в ее партитуре духовых инструментов (флейта и по паре гобоев, кларнетов, фаготов, валторн и труб).



Дом Й. Гайдна в предместье Вены Гумпендорф,
где он провел последние годы жизни
С литографии 1840 года

В упомянутых нами трех последних мессах Гайдна формы заметно менее динамичны, чем в «Nelsonmesse», а рисунок становится более мелким и расплывчатым.

В первой половине лета 1797 года Гайдн сделался обитателем своего домика в Гумпендорфе.

Пенсия Гайдну, выплачиваемая Эстерхази, неуклонно повышалась¹, так что он в старости не только оказался избавленным от забот, но и смог шире удовлетворять свое всегдашнее желание — помогать нуждающимся.

В поздние годы своей жизни Гайдн (как, впрочем, и раньше) вел очень регулярный и размеренный образ жизни. Летом он имел обыкновение вставать в половине седьмого утра и прежде всего брilsя (что делал самостоятельно до семидесятитрехлетнего возраста). Затем одевался, и при этом иногда выслушивал игру своих учеников на clavире. Ровно в 8 часов утра Гайдн завтракал, а после завтрака садился за clavир фантазировать и сочинять, что продолжалось обычно до половины двенадцатого. С этого времени Гайдн принимал гостей, или делал визиты сам, или просто прогуливался — до половины второго.

¹ В 1797 году она была повышена на 300 гульденов, а в 1806 году еще на 600 гульденов ежегодно.

От 2 до 3 часов было время обеда. Пообедав, Гайдн занимался домашними делами или возвращался к творчеству; в последнем случае он оркестровал утренние эскизы, на что тратил от трех до четырех часов. В 8 часов вечера Гайдн вновь выходил из дома на прогулку, в 9 — возвращался и опять писал партитуры или читал до 10 часов.

В 10 часов вечера бывал ужин, состоявший только из хлеба и вина (стол Гайдна отличался вообще большой умеренностью) — за исключением тех дней, когда к ужину являлись гости. За столом Гайдн любил оживленные, шуточные разговоры. В половине двенадцатого Гайдн ложился спать. Зимой весь распорядок сохранялся — с той лишь разницей, что Гайдн вставал на полчаса позднее¹.

Портретные изображения Гайдна, возникшие в последние пятнадцать лет его жизни, привлекают наше внимание различными аспектами. Вдохновенный облик композитора, как-то очень непосредственно схваченный Джоном Хопнером, по-видимому, не был уловлен впоследствии никем из современников (см. портрет на вклейке).

На портрете маслом и гравюре Томаса Хэрди (1792)², очень распространенных впоследствии, лицо Гайдна достаточно равнодушно, а поза шаблонна.

На четких и представляющихся очень натуральными зарисовках Жоржа Данса (1794)³ Гайдн всего лишь человек с большим носом и несколько выпяченной нижней губой, в парике и costume эпохи.

Гуашь Иоганна Циттерера⁴ претендует изобразить вдохновение во время творчества, но рисует скорее элементарную озадаченность, тогда как претенциозно приподнятый над клавиатурой мизинец левой руки вовсе разрушает впечатление.

На красивом портрете работы Иоганна Рёслера⁵ лицо Гайдна кажется изящно стилизованным (хотя, по свидетельству Ф. Рохлица, портрет отличался большим сходством).

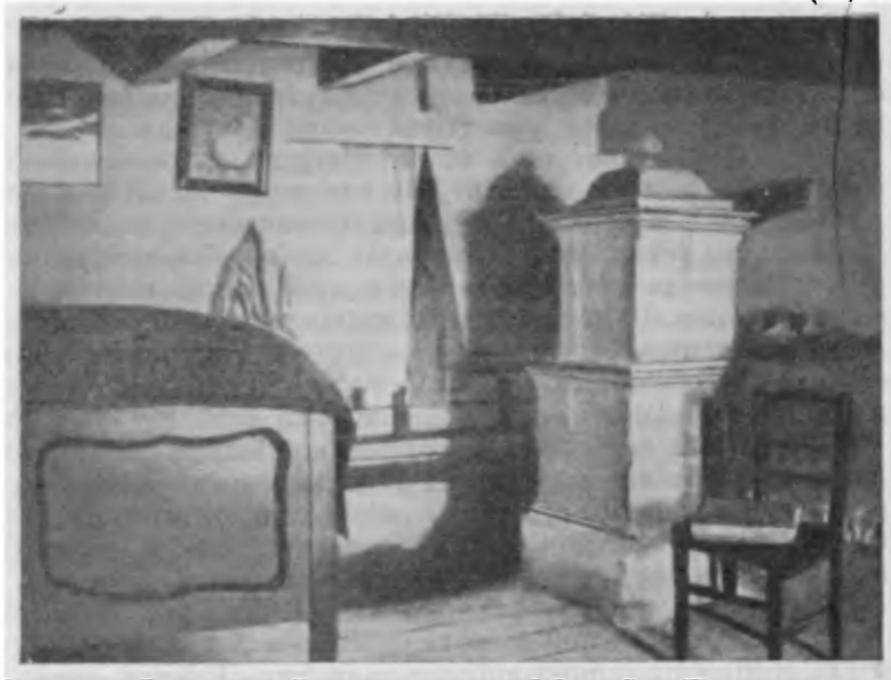
¹ См.: Н. Botstiber. Joseph Haydn, Bd III, S. 293—294.— Лишь в последние пять-шесть лет жизни Гайдна, когда он уже не мог сочинять, это расписание нарушилось.

² См. стр. 223 настоящей книги.

³ См. стр. 229 настоящей книги.

⁴ См.: L. Somfai. Joseph Haydn. Sein Leben in zeitgenössischen Bildern, S. 159.

⁵ См. стр. 243 настоящей книги.



Комната в доме Й. Гайдна

Некоторые скульптуры, далекие от обобщения творческого облика Гайдна, тем не менее представляются правдивыми в передаче его непосредственных жизненных черт. В данном плане следует, по-видимому, отдать предпочтение бюсту, авторство которого приписывается Антону Грасси и который сам Гайдн в своем завещании оставил семье графов Харрах¹.

Бюст этот (возникший около 1800 года) очень реален и лишен какой-либо идеализации. На лице Гайдна, изборожденном следами оспы, совершенно некрасивом, выступают не только черты простонародности, не только печать пережитого и перечувствованного, но и какая-то строгая сила — мощь деятеля и воина. Недаром, думается, Р. Лендон поместил снимок этого скульптурного портрета на фронтиспise своей монографии о симфониях Гайдна.

В годы старости великого мастера вся Европа сотрясась громами и нарастающими угрозами наполеоновских

¹ См. стр. 257 настоящей книги.

войн, быстро превращавшихся из освободительных в захватнические.

После романтического порыва Наполеона, который 17 ноября 1796 года бросился на Аркольском мосту со знаменем впереди своих войск, все явственнее выступали совсем иные — трезвые и хищные — тенденции его политики. В 1799 году Наполеон стал консулом, в 1802 году — пожизненным консулом, в 1804 году — императором. Это ли не крушение иллюзий и устремлений целой эпохи?! Эпохи, в которую развернулось творчество Шиллера, Гёте, Бетховена, в которую вслед за Кантом выдвинулись Шеллинг и Гегель; эпохи, когда возникли «Гимны к ночи» Новалиса (1800) и «Титан» Жан-Поля (1801—1803), когда уже родились будущие великие романтики музыкального искусства — Ф. Шуберт (1797) и Г. Берлиоз (1803).

В это бурное и тревожное время Гайдн сохранил и даже укрепил свои позиции.

Не будем преувеличивать их консервативность и отсталость. В глубоко прогрессивном и спорящем с идеалистическими положениями Канта эстетическом трактате Гердера «Каллигона» (1800) было немало мыслей об эмоциональных и звуковых возможностях музыки, о выражении национального характера народа в его мелодиях, о воспитательном значении музыкального искусства, о единстве художественной теории и художественной практики, о связях музыки с природой и о способностях ее вызывать все возможные эффекты и т. д., и т. п. В «Каллигоне» содержались мысли, в сущности очень близкие к принципам всего художественного творчества Гайдна.

Общая глубоко прогрессивная направленность музыки Гайдна заставляет нас соответственно понимать и самые наивные, патриархальные проявления его симпатий.

Так обстоит, в частности, дело с возникновением в начале 1797 года знаменитой гайдновской «Песни кайзеру» («Kaiserlied»), воспевающей императора Франца¹ и принятой в качестве австрийского национального гимна. Идея сочинения такой песни (она представляет своего рода шедевр простоты и выразительности), видимо, принадлежала

¹ Франц II, германо-римский император, стал в 1804 году Францем I австрийским.

самому Гайдну: услышав в Англии национальный гимн «God save the King», Гайдн задумал создать нечто аналогичное для Австрии¹. Австрийские власти ухватились за эту идею, полагая, что гимн, противный идеям французской революции и притом сочиненный великим Гайдном, сможет принести пользу австрийской империи. Текст был заказан весьма посредственному поэту Лоренцу Леопольду Хашке², а Гайдн с увлечением написал музыку. Он сам так полюбил ее, что впоследствии (даже совсем незадолго до смерти) играл ежедневно на клавире как молитву.

«Keiserlied» — любопытный и характерный штрих в воззрениях позднего Гайдна. Чуждаясь революционных идей, Гайдн с наивностью патриархального крестьянина обратился к культуре императора Франца, жалкого и ничтожного правителя, остроумно пригвожденного впоследствии эпиграммой К. Рылеева, сопоставившего страсть Франца истреблять мух хлопущкой и его бездарность в борьбе с Наполеоном:

Весь мир велпкостью духа
Сей император удивил:
Он неприятель мухам был,
А неприятелям был муха.

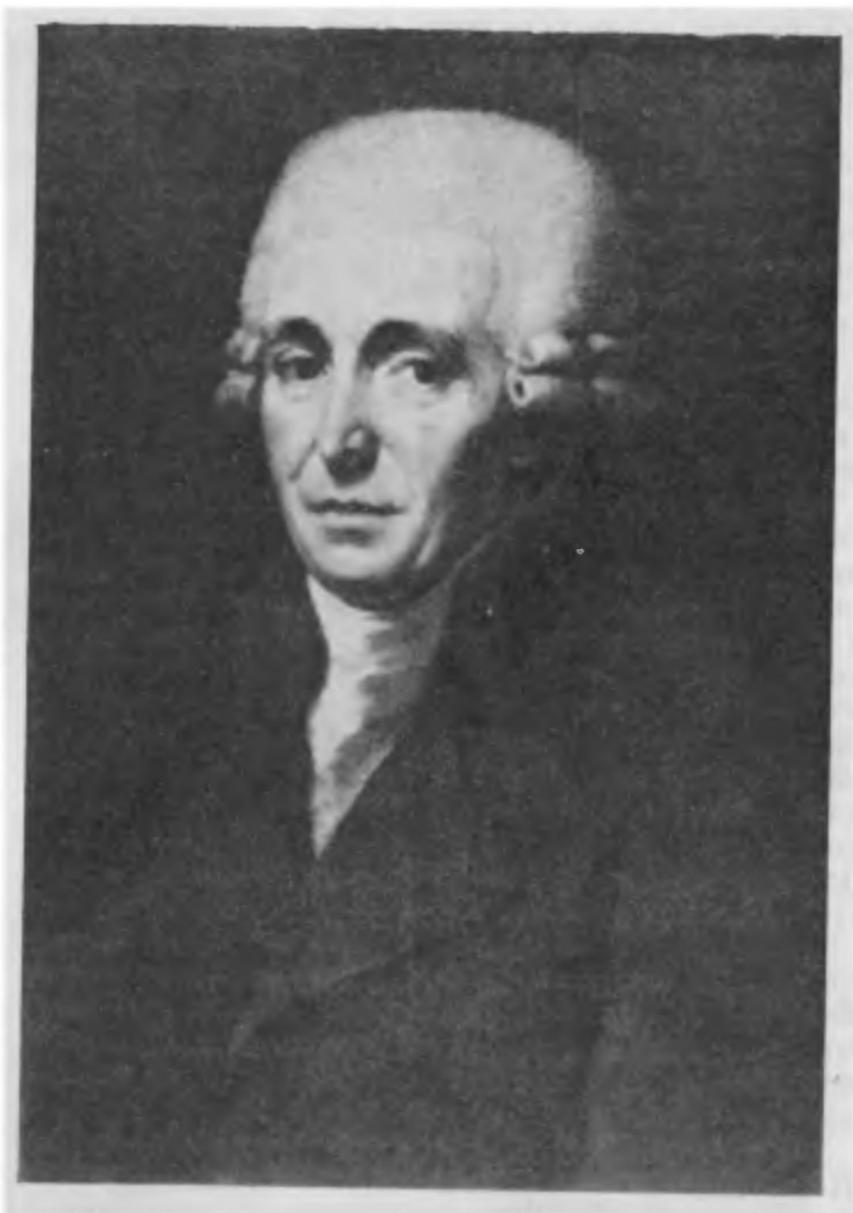
Не будем, однако, винить Гайдна. Вера в императора в душах обывателей-мещан была, конечно, мещанской верой. Но в душе Гайдна она дала себя знать как наивно-поэтическая вера в разумность мирного патриархального общественного строя³. И не случайно, конечно, в своей «Песне кайзеру» Гайдн достиг очень широкого интонационного обобщения. Интонационные элементы «Kaiserlied» исследователи открывали у Телемана и Агриколы, у Моцарта и у самого Гайдна, в одной из хорватских народных песен и даже в грегорианском хорале⁴. Но Гайдн прибегнул не к мозаике, а к собиранию в фокусе очень простого, сердечного и доступного.

¹ Эту аналогию подчеркивает Ч. Бёрни в письме к Гайдну от 19 августа 1799 года (см.: Briefe, S. 335).

² Кстати сказать, Гёте высмеял его в одной из «Ксений» (см.: H. V o t s t i b e r. Joseph Haydn, Bd III, S. 116).

³ Как некий символ устойчивости и добрых надежд воспел «Kaiserlied» в одном из своих поздних стихотворений Ф. Грильпарцер (см.: Jacob, S. 283).

⁴ См.: Nowak, S. 403; Jacob, S. 284.



ИОЗЕФ ГАЙДН
С портрета маслом работы И. Рёслера 1799 года

Примечательно суждение Г. Берлиоза, услышавшего «Песнь кайзеру» в Праге: «Эта песнь, полная трогательно-го и патриархального величия, настолько проста, что, слушая ее, я не имел возможности судить по ней о качествах ее исполнителей»¹.

Исполненная впервые 12 февраля 1797 года в старом городском театре Вены, «Песня кайзеру» вскоре получила широчайшее распространение. Любопытным свидетельством популярности ее может служить посуда с текстом и нотами гимна, выпущенная в Австрии².

Этические идеалы Гайдна очень ярко выступили в его двух последних знаменитых ораториях «Сотворение мира» («Schöpfung», 1797—1798) и «Времена года» («Jahreszeiten», 1799—1800).

Еще во время своего вторичного пребывания в Лондоне Гайдн, увлеченный монументальным творчеством Генделя, задумал написать английскую ораторию, но потом отказался от этой идеи, ощущая недостаточность своих познаний в английском языке. Тогда Саломон передал ему текст английского поэта Лидли (Lidley) «The creation of the world» с сюжетом, заимствованным из второй части «Потерянного рая» Мильтона. Гайдн увез текст с собою в Вену. Здесь он был переведен на немецкий язык (с сокращениями) известным почитателем Генделя и Баха, префектом королевской придворной библиотеки в Вене бароном Готфридом ван Свитеном. Он же организовал сбор средств среди знакомых на гонорар Гайдну в сумме 500 дукатов.

15 декабря 1796 года И. Г. Альбрехтсбергер писал Бетховену: «Вчера у меня был Гайдн, он носитя с идеей большой оратории, которую хочет назвать «Сотворение мира», и надеется скоро справиться с этим. Он импровизировал мне кое-что оттуда, и я думаю, что это будет очень хорошо»³.

Сюжет «Сотворения мира» чрезвычайно прост и наивен. Две первые части оратории повествуют о возникновении мира по воле бога. Третья и последняя часть — о райской жизни Адама и Евы до грехопадения.

¹ Гектор Берлиоз. Мемуары М., 1961, стр. 627.

² См. изображение в книге: J. H a u d n. Ausstellung zum 150 Todestag, Abb. 6.

³ Цит. по книге: Nowak, S. 406.



ЙОЗЕФ ГАЙДН
*С мраморного бюста работы А. Робатца
(около 1800 года)*

Волощение этого сюжета Гайдном обнаружило замечательные черты его творческой индивидуальности.

Неоднократно подчеркивавший свою религиозность Гайдн, по свидетельству Грзингера, признавался ему, что «никогда не был так благочестив, как во время работы над „Сотворением мира“; ежедневно падал я на колени и просил бога, чтобы он дал мне силы для счастливого выполнения этого труда»¹. Однако в «Сотворении мира», как и в других произведениях Гайдна на духовные темы, отсутствуют показная религиозность или мистика. Художественный смысл этой оратории — в прославлении всего живущего, в восторженно-патетическом гимне жизни. Что же касается последней части «Сотворения мира», то в ней выражены этические идеалы чистой, дружеской и мирной семьи.

Кроме того, «Сотворение мира» вновь поражает нас творческими богатствами престарелого Гайдна. Восприняв многие яркие стороны монументализма Генделя, Гайдн делает тут шаг вперед — к программной музыке нового типа и к романтизму.

Состав оркестра «Сотворения мира» очень солиден для того времени², причем Гайдн великолепно пользуется его выразительными возможностями.

Вступление оратории («Представление о хаосе») — гениально новаторская музыкальная картина, необычность которой недаром отталкивала некоторых современников, например Монсиньи, писавшего, что даже хаос надо изображать в музыке согласно законам гармонии³. Перед нами один из отдаленных прототипов форшпилей Вагнера. При этом сходство не только в форме, но даже и в складе музыкального мышления: Гайдн выступает тут смелым пионером «бесконечных» мелодии и гармонии, основанных на разомкнутости ритмических периодов и хроматической спеленности отдельных звеньев. Любопытно, что в конце интродукции мы находим даже фрагмент, живо напоминающий... «Тристана и Изольду»⁴:

¹ См.: Griesinger, S 101.

² Струнный квинтет, три флейты, два гобоя, два кларнета, два фагота и контрафагот, две трубы (clarini), две валторны, три тромбона и литавры.

³ См.: H. Botstiber Joseph Haydn, Bd III, S. 361.

⁴ Кстати сказать, неоднократно появляется в «Сотворении мира» «тристановский» септаккорд (из одной малой и двух больших терций).

85 [Largo]

Гоб. Кларн.

pp

Стр.

Гоб. Кларн.

Отметим и ряд других моментов оратории.

Эффект «да будет свет» в конце № 1 передан наивно, но ярко сменой минора одноименным мажором (до), снятием сурдин у струнных и громким, ликующим tutti оркестра.

В № 2 вначале как бы предчувствуются светлые и распеваемые интонации Шуберта. Далее — очень выразительна музыка падения адских духов в бездну (струнные):

86 [Allegro moderato]

УРИЕЛЬ

in des Ab-grunds Tie-fen hin-

p

- ab zur e-wi-gen Nacht

Э. Бюкен замечает по поводу этого места: «Как широк был кругозор этого музыканта, видно по тому, что он в преклонные свои годы сумел усвоить себе реалистические приемы французской революционной музыкальной драматургии, например в изображении падения адских духов в «Сотворении мира» или в буре во «Временах года»¹. Добавим, что вопрос о связях (хотя бы вовсе инстинктивных) Гайдна с музыкой французской революции еще подлежит изучению.

Замечательно смел (по применению факторов музыкального языка) также дальнейший образ «отчаяния» и «страха» адских духов (в частности, привлекают внимание хроматические ходы, начало которых см. в последнем такте примера 85).

В № 3 красив певучий, повествовательный речитатив Рафаила (см. также №№ 5 и 16), положительно находящийся впоследствии аналогии в «О поле, поле», из «Руслана и Людмилы» Глинки.

В № 6 колоритно сопоставление волн моря (поток шестнадцатых у струнных в ре миноре) и по-шубертовски прозрачных журчаний «светлого ручья», бегущего в «тихую долину» (триоли первых скрипок в ре мажоре). Здесь мы встречаемся с одним из характерных примеров образной натурфилософии Гайдна, так убежденно противопоставляющей бурному и тревожному умиротворяющее и ласковое.

Виртуозные пассажи голоса Габриеля в № 8 вновь (как и в былых вокальных произведениях Гайдна) носят скорее инструментальный характер.

Бодро ударные («рубящие») ритмы и мощная фактура хора № 10 заставляют вспомнить об уроках наследия Генделя.

В № 12, звукописуя восход солнца энергичным оркестровым *crescendo*, Гайдн следует давнишнему опыту своей симфонии «Утро». Но музыкой оттенена и луна (упоминание о ней сопровождается тихим, сосредоточенным звучанием струнных).

В № 13 (завершающем первую часть оратории) вновь ощутим Гендель, но как бы поглощенный изящным, сдержанным строем рисунка и фактуры Гайдна.

¹ Э. Бюкен. Музыка эпохи рококо и классицизма, стр. 216—217.



Музыка «Хаоса» из оратории «Сотворение мира»
Набросок П. Гайдна

№ 15 богат наивными и трогательными изобразительными эффектами. Щебетание птиц, пение жаворонка, звуки пары воркующих голубков и песнь соловья получают свое отображение в музыке (радость жаворонка — пассажи кларнета, воркование голубков — терцовые фигурки скрипок и фаготов в высоком регистре¹, соловей — узоры флейты).

Начало терцета (№ 18) близко напоминает интонации дуэта «Дай руку мне» из «Дон-Жуана» Моцарта (см. также № 24).

В № 21 опять звукописные эффекты: лев, рыкающий от радости (тромбоны, фагот и контрафагот, струнные); «гибкий тигр» (прерывистые взбеги у струнных); олень (ритмические вздрагивания и стремительно крутящиеся гаммы струнных); стада (музыка становится пасторальной); насекомые (тремоло струнных); ползающие по земле гады. Опять-таки Гендель (с его звукописью насекомых в оратории «Израиль в Египте», № 6) мог послужить тут образцом для Гайдна. Но нельзя не заметить попутно, что воплощение хищных зверей, а тем более пресмыкающихся, удастся Гайдну гораздо хуже, чем образы птичек и мирных полей, покрытых стадами.

В последующей арии Рафаила (№ 22), восхваляющей создания бога, примечателен ритм танца (полонеза). Тем самым светский характер музыки торжествует.

В хорах №№ 26 и 28 вновь дают себя знать «генделизмы» энергичных «рубящих» ритмов и декоративной полифонии. С этими померами контрастирует вклинивающийся между ними терцет (№ 27), где очень заметны изящно-галантные интонации венской школы.

В третьей части оратории (с № 29) особенно примечательны светлое, подлинно пасторальное вступление (три флейты, струнные, подголоски валторн) и второй дуэт Адама и Евы (№ 32), очень жизнерадостно воспевающий счастье семейной любви.

Нельзя обойти молчанием также дуэт и хор № 30, где превосходны местами лучезарные нарастания оркестровых красок. Что касается заключительного монументального хора (№ 34), то в нем снова дают себя знать звонкие, блестящие звуковые «выработки», впервые утвержденные ораториальным стилем Генделя.

¹ Очевиден поиск выразительного, «портретного» тембра.



ЙОЗЕФ ГАЙДН
С фарфорового бюста работы А. Грасси 1802 года



Здание в Вене, где 29 мая 1801 года состоялось
первое публичное исполнение оратории «Времена года»
С гравюры К. Шютца 1780 года

Характерен ряд суждений современников и ближайших потомков о «Сотворении мира» Гайдна. Эта оратория имела при жизни композитора огромный успех¹ и очень приумножила его славу. Тем не менее прозвучали и критические голоса. Естественно, в частности, что наглядная образность музыки Гайдна шокировала философов и эстетиков, настроенных на «возвышенный» лад.

Так, Ф. Шеллинг отметил в своей «Философии искусства»: «...ритм представляет музыкальный элемент в музыке, модуляция — живописный (что отнюдь нельзя смешивать с живописующим, который может быть одобрен в музыке лишь совершенно испорченным и упадочным вкусом, как, например, современным, который может восхищаться бляением овец в гайдновском „Сотворении мира“)»²

Сходно отозвался о «Сотворении мира» и Ф. Шиллер, писавший К. Г. Кёрнеру 5 января 1801 года, что от этой

¹ См., в частности, *Briefe*, S. 323, 365.

² Ф. В. Шеллинг. *Философия искусства*. М., 1966, стр. 200.

ораторий он получил «мало радости, так как она представляет бесхарактерную мешанину»¹.

Подобные суждения оказывались близорукими, они находились вдали от истинного понимания реалистических стремлений Гайдна к конкретности и наглядности музыкальных образов.

Примечательно поэтому, что оратория Гайдна была высоко оценена русскими музыкантами.

Так, например, А. Н. Серов писал В. В. Стасову 20 февраля 1841 года по поводу «Сотворения мира»: «Что за гигантское создание — эта оратория! Там есть, между прочим, одна ария, изображающая сотворение птиц, — это решительно высшее торжество звукоподражательной музыки, и притом *quelle énergie, quelle simplicité, quelle grâce naïve!*² — это решительно выше всякого сравнения»³.

Даже много лет спустя (в 1866 году), будучи увлечен эстетикой новейшей музыки, Серов все же писал: «Полвека назад музыка Гайдна, особенно его „Сотворение мира“ в глазах всех знатоков музыки была высшим чудом музыкального искусства, считалась бессмертной, недостигаемо высокою от ноты до ноты. Теперь, отдавая всю справедливость светлой вдохновенности и неподражаемому, детски простодушному чувству в красивейших и сильнейших частях этой оратории, можно сказать без обиняков, что многое, очень многое в этой музыке слабо, что выразительность держится в сфере очень тесной, иногда мало отвечающей задаче текста, что приемы и повороты мелодические, особенно в ариях, жестоко устарели...»⁴.

Нетрудно заметить, что если Шеллинг и Шиллер, в сущности, критиковали у Гайдна нарушения традиций и стройности стиля, то Серов 1866 года считает Гайдна слишком наивным и регламентированным.

Приведем тут и мнение В. В. Стасова, относящееся к 1847 году, соединяющее критику с признанием великих, неувядаемых достоинств. «Сотворение мира», по словам

¹ Цит. по книге: J. Mittenzwei. Das Musikalische in der Literatur. Halle (Saale), 1962, S. 224.

² «Какая энергия, какая простота, какая простодушная грация!» (фр.).

³ «Музыкальное наследство», т. I. М., 1962, стр. 100—101.

⁴ А. Н. Серов. Пятый, шестой и седьмой вечера Русского музыкального общества. Критические статьи. т. III, стр. 1221—1222.

Стасова, «все проникнуто той необыкновенною красотою, которой никто не в состоянии противиться; у ней, конечно, есть недостатки в самой концепции, очень много пахнувшей идиллическим, сентиментальным направлением прошлого века, много наивностей, не идущих к делу, и никто умнее Берлиоза не посмеялся над жиденьким снежком и дождичком, которые будто объяли всю природу, над жалкими молниями, крошечными громами и сладкими бореями: нынче бы все это сделали иначе, полнее, лучше, более похожим на природные явления, зато не пашли бы сил для той обаятельной красоты, которая охватила все произведение, которая проникает каждого слушателя каким-то особенным чувством: он слышит, как в нем заговорил новый язык, почуялось новое стремление, что-то в нем рвется лететь»¹.

Эти слова, написанные более ста двадцати лет назад, сохранили свой смысл и в наше время.

Между «Сотворением мира» и второй большой ораторией Гайдна возникли две его мессы («Nelsonmesse» — 1798, «Theresienmesse» — 1799), были написаны шесть новых квартетов (о которых речь впереди). Но именно новая оратория Гайдна явилась самым крупным его творческим шагом вперед в эти годы.

¹ В. В. Стасов. Музыкальное обозрение 1847 года. Избранные сочинения в трех томах, т. 1. М., 1952, стр. 5.

Глава десятая

ОРАТОРИЯ «ВРЕМЕНА ГОДА». КОНЕЦ ПУТИ

На рубеже нового столетия мировая слава Гайдна продолжала расширяться и углубляться. Умножались его связи с издательствами, и, в частности, в 1799 году завязались отношения с лейпцигскими издателями Брейткопфом и Гертелем. В 1800 году это издательство начало публикацию собрания сочинений Гайдна.

Текст оратории «Времена года» (как и текст «Сотворения мира») был написан ван Свитеном (на основе перевода с английского и обработки материалов тетралогии поэм Джемса Томсона «The Seasons»¹ — 1726—1730). Согласно воспоминаниям современников, Гайдн жаловался (и даже горько жаловался) на то, что текст «Времен года» (как и текст «Сотворения мира») недостаточно поэтичен и вынуждает его иллюстрировать музыкой то, что подобной иллюстрации не поддается². Однако и эти трудности были, по существу, успешно преодолены композитором.

Ораторию «Времена года» следует признать еще более значительным произведением Гайдна, чем «Сотворение мира». Вторая из больших ораторий Гайдна более многообразна и глубоко человечна не только по содержанию, но и по форме. Это целая философия, наглядная энциклопедия картин природы и патриархальной крестьянской морали Гайдна, славящей труд, любовь к природе, прелести деревенской жизни и чистоту паивных душ. К тому же сю-

¹ Тема «Времен года», как известно, не раз разрабатывалась в музыке — от Вивальди до Чайковского, Глазунова и других.

² См.: Griesinger, S. 70—71; Dies, S. 160—161.

жет, отчетливо развертывающийся во времени и посвященный характеристике замкнутого цикла, позволил Гайдну создать очень стройную и законченную, гармоничную музыкальную концепцию целого.

Сочинение громадной партитуры «Времен года» далось дряхлеющему Гайдну нелегко, стоило ему многих волнений и бессонных ночей. Под конец его мучили головные боли и неотвязность музыкальных представлений¹.

Состав оркестра «Времен года» несколько отличен от состава оркестра «Сотворения мира». Он включает струнный квинтет, две флейты и флейту пикколо, два гобоя, два кларнета, два фагота и контрафагот, четыре валторны, две трубы, три тромбона, литавры, треугольник и бубен.

Вступление (в усеченной сонатной форме) рисует «переход от зимы к весне». Вначале — традиционная интрада (Largo) с гаммообразным нисходящим ходом долгих нот от тоники к доминанте — как бы призыв к вниманию. В последующем Vivace бурной теме зимы (с ее свистящими порывистыми гаммами, побочными вводными тонами, регистровыми и динамическими контрастами, эффектами аккордов и пауз) противопоставлена светлая тема весны — интонационно родственная, но иная по эмоциональному складу (и, кстати сказать, уже приближающаяся к бойким мажорным темам Вебера).

Вступление оратории, не завершаясь, непосредственно переходит в речитатив Симона (крестьянина-арендатора). Доносятся последние отголоски бури (хроматические гаммы, тремоло, угловатые синкопы). Но повсюду уже веет дыхание весны. Светлый ля-бемоль мажор звучит прозрачными голосами деревянных духовых. Дочь Симона Ганна своим кратким мелодическим речитативом возвещает приход весны.

А. Н. Серов, причислявший Гайдна (наряду с Глюком, Бетховеном и Вебером) к великим музыкальным пейзажистам², писал по поводу первого номера оратории «Времена года»: «...эта идиллическая картина „начала весны“ проникнута особенно, Гайдновскою красотою, — тою, к которой даже Бетховену удавалось приблизиться только в редких случаях. Тут действительно — вся поэзия весны, поэзия

¹ См.: Griesinger, S. 70—71.

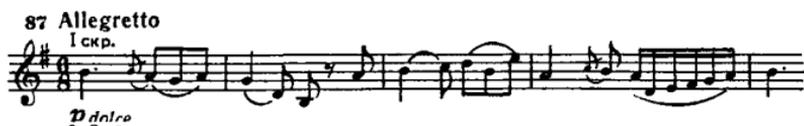
² См.: А. Н. Серов. Музыкальная хроника. Критические статьи, т. I, стр. 392.



ИОЗЕФ ГАЙДН
*Со свинцового бюста, приписываемого А. Грасси
(около 1760 года)*

природы, идеализированная светлостью, кроткою душою великого музыканта»¹.

Хор крестьян (№ 2) призывает и приветствует весну. Мелодия первых скрипок и флейты (на октаву выше) полна народной простоты и мечтательного очарования²:



Она развита с мастерством, которое мы не раз наблюдали в медленных частях гайдновских симфоний.

Миновали морозы и туманы. Воздух стал яснее и теплее. Пахарь, напевая, идет по полю с плутом (№ 4). Его бесхитростной и веселой песне вторит музыкальная тема из *Andante* симфонии «с ударом литавры»³ (см. пример 75). Тема эта звучит радостно и звонко, усиленная тонами флейты пикколо.

Отраден и прекрасен труд человека, но урожай зависит от природы. С надеждой и верой крестьяне молят небо ниспослать им солнечные дни, благодатный дождь, тихие ветры (№ 6). И вот воздух наполняется влажными ароматами, плодоносные воды изливаются на землю. Струистость и цветистость музыки здесь очень верно передают эмоции, а арпеджированные пассажи скрипок как бы предвосхищают темброво-фактурную функцию, которую позднее станут выполнять в оркестре арфы⁴.

Весна — пора труда, но она также пора юности и любви. Молодые крестьяне Ганна и Лукас полюбили друг друга, смутные, радостные чувства волнуют их. Хор девушек и юношей (№ 8) полон тех же переживаний. Как хороши и свежи эти образы у Гайдна! Как естественно связываются любовные эмоции с прелестями весны в природе, как правдиво и тонко выражены то безудержно радостные, то слегка печальные оттенки зародившегося чувства (чудесен, например, си-минорный фрагмент со словами Ганны

¹ А. Н. Серов. Первый и второй концерты Музыкального общества. Критические статьи, т. I, стр. 530.

² Обратим внимание на роль в ней терций и квинт.

³ № 94 (№ 3).

⁴ Аналогичные примеры см. в «Agnus Dei» из «Schopfungsmesse» и «Кюрие» из «Harmoniemesse».

«Seht die Lämmer, wie sie springen!»¹ — отмеченный грациозностью инструментовки).

Торжественный хор (№ 9) — хвала доброму богу — заканчивает первую часть оратории, посвященную весне. Кстати сказать, Гайдн заметил однажды, что он всегда выражал божество при посредстве любви и добра².

Речитативное вступление второй части оратории («Лето») рисует нам предрассветные сумерки (№ 10). Замечательны тут «туманные», зыбкие интонации струнных:



Совы скрываются в дуплах. Трижды поет петух, меняя интонацию (гобой соло). Затем — прекрасная в своем простодушии пастушеская песнь на заре (№ 11). Тема ее близка аналогичной теме из шестой симфонии Бетховена. Да и вообще «Времена года» в некоторой своей части как бы подготавливают образы этой симфонии. То, что Гайдн дает ораториально, в наглядной цепи пользующихся услугами слова музыкальных картин, Бетховен отвлекает в сферу симфонических обобщений (а такой путь от более конкретного к более абстрактному, как известно, постоянно дает себя знать в истории музыки).

И вот восходит солнце (№ 12). Это, вероятно, лучший из образов восхода у Гайдна. В нем не только мощное оркестровое *crescendo*, но и весьма выразительный хроматический подъем, фанфары труб, трепет ликующих скрипичных фигураций. Хор крестьян славит благодатное светило.

А солнце поднимается выше и выше, воздух становится душным, земля раскаляется, вдали над горами наплывают грозовые тучи.

Эти сцены (№№ 14—18), при всей их безыскусственности, написаны рукой великого мастера.

Уныло замирает речитатив Лукаса (№ 14) на фоне тремолирующих засурдиненных струнных. В его каватине (№ 15) мы живо ощущаем истому и лень тягостного предгрозового полдня. Отрывисто, нерешительно движутся мелодические фразы, а отдельные, свежие по колориту тембра

¹ «Посмотри, как прыгают ягнята!» (нем.).

² См.: Dies, S. 131.

блики флейты и гобоя не в силах разорвать медлительную вязь струнных.

Природа подавлена зноем, цветы поникли, источники пересыхают¹.

Ганна ищет улады в густой роще (№ 16). Здесь еще можно дышать, почувствовать какое-то облегчение (легкие фигурки струнных и деревянных). Чуть шелестит листва (триоли скрипок), и среди мягкого мха журчит ручей (нежные, ползущие по полутонам тремоло струнных).

Странное волнение охватывает Ганну. Она ожила в тени деревьев. Все чувства пробуждаются в ней с новой силой, ее душа полна лирического восторга, счастья и любви (№ 17, ария).

Между тем тучи собрались на небе, они чернеют и приближаются (№ 18). Слышен первый, еще смутный гром (тремоло литавр соло). Все замерло в предчувствии грозы. Отрывистые, словно блуждающие аккорды струнных пиццикато разделены паузами. Опять гремит вдали. «Ни одно животное, ни один лист не движутся, и мертвая тишина царит вокруг», — поет Ганна.

И вот грянула пугающая, но благодатная буря (№ 19). Вслед за молнией (ломаный пассаж флейты²) раздается могучий удар грома. Налетевший вихрь несет с собой струи проливного дождя. Рокот и завывания оркестра смешиваются с испуганными, тревожными восклицаниями хора.

Эта буря уже близка в некоторых своих деталях к бетховенским бурям; и, быть может, не случайно мы находим в ней фрагменты, заставляющие вспомнить о написанной несколькими годами позже «Аппassionате»:



¹ Очень метко соображение Джакоба о способности Гайдна, великого знатока природы, передавать тончайшие оттенки перемен в ней (см.: Jacob, S. 14).

² Разумеется, очень наивной была попытка изобразить молнию звуками! Но прием столь условной звукописи сохранился надолго — вплоть до «Отелло» Верди или «Альпийской симфонии» Р. Штрауса.

С замечательной художественной чуткостью Гайдн дает след за первым буревым Allegro второе, более сдержанное. Перед нами вырисовывается реалистическая картина двух стадий грозы: начальный, стремительный шквал уже промчался, но ливень и ветер еще свирепствуют, хотя и с меньшей силой. Столь же выразительна звукопись конца грозы. Вдали несколько раз «сверкают» короткие, уже тихие молнии (флейты): Затем — спокойствие, тишина, просветленный до мажор струнных (с минорной субдоминантой).

После того как унеслась и замерла буря, удивительно умиротворенно звучит фа-мажорный терцет с хором (№ 20). Утих ветер, мрачные тучи ускользают по небу. Перед закатом сияет солнце и луч блещет жемчужинами росы. Тучный, упитанный скот возвращается с пастбищ. Кричит перепел, в траве радостно стрекочет кузнечик, с болота слышно кваканье лягушек. Доносятся удары вечернего колокола.

И все эти звуки переданы музыкой. Особенно остроумны стрекотания кузнечика (быстрые тремоло диссонанса малой секунды *до-диез — ре* в высоком регистре флейт) и звукопись колокола (октавы валторн с фигурациями скрипок).

«Девушки, юноши, жепщины, идите сюда, — поет хор. — Нас ожидает сладкий сон, обеспеченный чистым сердцем, здоровым телом и дневными трудами». В этих словах кратчайшим образом выражены жизненные идеалы Гайдна. Превосходным эффектом «засыпания» оркестра и хора в конце этого номера завершается вторая часть оратории.

Центральная идея-образ третьей части («Осень») — веселый праздник урожая, радость собирания плодов труда. Отсюда — бодрый колорит, возвещенный с самого начала фанфарной мелодикой оживленного вступления.

Крестьяне поют гимн труду и прилежанию (терцет с хором, № 23). Не без характерного своего юмора Гайдн создал остигатный, словно толкущийся ритм аккомпанемента этого хора, как бы подчеркивающий неустанность работы. Кстати сказать, сам композитор подсмеивался над прозаизмом текста. Он говорил, что «был прилежным человеком всю свою жизнь, но ему никогда не приходило на ум изложить прилежание нотами»¹. Но и тут юмор Гайдна помог ему убедительно справиться с заданием.

¹ Griesinger, S. 70.

Ушла весна с ее томительной сладостью, ушло и знойное лето. Но нежные чувства любви нерушимы.

«Придите сюда, городские красавицы,— поет Лукас,— взгляните на дочерей природы, которых не украшают ни наряды, ни румяна» (№ 25). В деревне привязанности просты, естественны и постоянны. Ганна и Лукас сохраняют верность друг другу.

«Листья падают, плоды вянут, день и год проходят, но только моя любовь — нет», — поет Лукас.

«Прекраснее зеленеет лист, слаще становится плод, яснее блещет день, когда говорит твоя любовь», — отвечает Ганна.

«Наши сердца соединены,— звучит в дуэте,— их может разлучить лишь смерть» (тут в музыке проносится и быстро исчезает мрачный образ смерти).

А по полям уже скачут охотники, несется «звон рогов» и лай собак.

Тут Гайдн дает не только традиционную фанфарную «охотничью музыку» (№ 29), но и забавную буффонную арию Симона (№ 27), содержащую нарочитые изобразительные подробности (скачка, стойка пса, взлет птицы, блеск и гром выстрела).

Между тем крестьяне собрались на праздник урожая и веселят себя вином, песнями и плясками (№ 31). Этот финал «Осени» — шедевр народности и простодушного, сочного реализма. Лучшие песенно-танцевальные образы инструментальных сочинений Гайдна находят здесь полнокровное ораториальное воплощение. Мы слышим бурные возгласы хора — «да здравствует вино, да здравствует кружка, из которой оно льется» и т. п. Известно, что над прозаизмом этого текста Гайдн также подсмеивался¹, что, однако, не помешало ему создать очень яркую и искреннюю музыку.

Она имитирует резкие звуки народных духовых инструментов (гобой и другие), пиликанье фидели (струнные), густые квинтовые басы волынок (фаготы и струнные). Крестьяне пьют, поют, веселятся и кричат «во все горло» («Aus vollem Halse») ².

Но вот вернулась зима (последняя, заключительная часть оратории). Густой туман поднялся над землей и за-

¹ Griesinger, S. 70.

² Из частностей этого финала «Осени» примечательны типичные для позднего Гайдна красочные тональные сопоставления.

волакивает все вокруг своими печальными серыми красками (№ 32). Смутны и неустойчивы интонации оркестра. Это как бы смешение света и сумрака, легких фигурок и тяжелых ползущих линий (замечательный образец звукописной полифонии!). Колорит то брезжит невсрнным блеском, то угасает. Жалобные интонации возникают и обрываются. Тускловато и уныло звучит заключительное трезвучие до минора.

Все цепенеет в природе. Горы утонули в тумане, лучи солнца бледны и холодны.

Но на душе у Гайдна умиротворенно, спокойно. Его каватина об ушедшем тепле и длинных, черных ночах (№ 34) трогает своей наивной сердечностью. В конце этой каватины мягкий плагальный каданс с минорной субдоминантой фа мажора.

Озеро сковано льдом. Застыл и водопад. В роще ни единого звука, вся земля выглядит как могила (речитатив Лукаса, № 35).

В поле метель кружит снег и застилает глаза (ария Лукаса, № 36, в оркестровом сопровождении которой выделяются острые, колкие интонации). Одинокий странник заблудился в пути; мужество покидает его, страх теснит грудь. Но вот показался вдали огонек и приветливо манит к себе...

Собравшись в теплой комнате, крестьяне сокращают долгие часы вечера легкой работой и беседами. Плетут корзины, чинят сети. Жужжит прялка (струнные), а хор подпеваает ее монотонным звукам (№ 38). Этот чудесный хор прядения уже близок по структуре образов к таким шедеврам, как «Маргарита за прялкой» Шуберта и хор из «Летучего голландца» Вагнера.

Кончили прять лен, остановились колеса, и все собрались в кружок около Ганны. Она лукаво и живо поет песенку о крестьянской девушке и дворянине, которому захотелось ее соблазнить. Мелодия песни — редкий образец простоты и задора:

30 [Moderato]
ГАННА

Ein Mäd-chen, das auf Eh-re hielt, liebt' einst ein E-del-mann, da
er schon längst nach ihr ge-zielt, traf er al-lein sie an-

Обольститель, сойдя с коня, предлагал девушке деньги, кольцо, золотые часы. Но она ловко провела его и ускакала прочь на его же коне. Этот номер с его остроумным вариационным развитием, с его комическими вопросами и смехом хора — одна из маленьких драгоценностей юмора Гайдна. Жанр оратории здесь, в сущности, сменяется жанром комической оперы французского типа¹.

Тепло и отрадно у огня, среди шуток и веселья. А снаружи зима дышит своим ледяным дыханием.

Увидь в этом, ослепленный человек, картину своей жизни! (№ 42, ария Симона). Юность, зрелость и старость проходят, как весна, лето и осень. И вот приближается уже зима, показывает тебе открытую могилу. Исчезают и горделивые планы, и надежды на счастье, и поиски суетной славы, и тяжелое бремя забот. Все улетает как сон, остается одна лишь добродетель.

Конец оратории — торжественный маршеобразный хор с солистами (№ 44) — есть, в сущности, гимн этой добродетели, гимн честности, которая делает старость спокойной и умиротворенной.

Сочиняя свою последнюю и лучшую ораторию, Гайдн как бы передумывал былое, и радостное чувство исполненного творческого долга согревало его. Успех «Времен года» у публики оказался большим, шумным и прочным.

Выше мы видели, что «Сотворение мира» не понравилось Шеллингу и Шиллеру своей звукописью и жизненной непосредственностью. Аналогично критиковал и «Сотворение мира», и «Времена года» А. Шопенгауэр².

И опять-таки, к оратории «Времена года» очень тепло отнеслись русские музыканты, поставившие ее даже выше «Сотворения мира».

Сошлемся здесь на мнение А. Н. Серова (в одной из его статей 1858 года): «Парижане привыкли любоваться Гайдном только в его „Сотворении мира” и изумились, когда узнали, что тот же Гайдн написал другую ораторию, которая с многих сторон, быть может, лучше первой. Великий гений Гайдна, более родственный элементу просто-

¹ См. об этом: В. К о н е н. Театр и симфония. М., 1968, стр. 226.

² См.: J. Mittenzwei. Das Musikalische in der Literatur, S. 254.

душному, наивному, нежели возвышенному, лирически-идеальному, действительно чувствовал себя чрезвычайно на месте в разнообразных индивидуальных сюжетах, заимствованных из Томпсоновой поэмы „The Seasons”. Картины, весеннего утра, летнего вечера, бурь, охоты[...] хор вакхический, зимний рассказ при гудении самопрялок,— сколько красок вполне понятных, симпатических всем и каждому! ¹

В 1860 году Серов писал, что оратория «Времена года» «на весах нам современной эстетической критики значительно перетянет ораторию „Сотворение»” ².

И, конечно, только описанная нами во введении к этой книге историческая полоса резкой (а то и резчайшей) критики Гайдна заставила Ц. А. Кюи написать о «Временах года», что «эта оратория может служить самым совершенным олицетворением скуки — могущественной, безбрежной, классической, добродетельной» ³.

Примером справедливой оценки великих достоинств оратории «Времена года» в наши дни может служить написанное о ней в 1947 году в брошюре «Иосиф Гайдн» А. А. Альшвангом ⁴.

Ныне самые лучшие качества последней оратории Гайдна, глубина и мудрость ее народной философии, яркость и простота образного мышления, чуткое постижение поэзии природы — сохранили силу воздействия.

И что же? Если мы склонны резко критиковать поэму „Герман и Доротея” Гёте (1798) как филистерское грехопадение передового мыслителя, то наивная первоуродность патриархального крестьянского мировоззрения Гайдна способна трогать, умилять и сейчас ⁵.

¹ А. Н. Серов. Концерт в пользу детских приютов. Критические статьи, т. II. СПб., 1892, стр. 951.

² А. Н. Серов. Пятый, шестой и седьмой вечера Русского музыкального общества. Критические статьи, т. III. стр. 1222.

³ Ц. Кюи. «Четыре времени года» И. Гайдна. «Новости и Биржевая газета», 1896, 9 января, № 9.

⁴ См.: А. Альшванг. Избранные сочинения в двух томах. т. 2. М., 1965, стр. 30—34.

⁵ Незабываемым для автора этих строк осталось впечатление от оратории «Времена года», исполненной 20 сентября 1959 года (во время юбилейных торжеств Гайдна) под открытым небом на площади перед дворцом Эстерхази (в Фертёде). Вечер был чудесно прозрачен и золотист, а пение птиц поразительно естественно сливалось со звуками оркестра, хора и солистов...

Громадная работа над ораторией «Времена года» подорвала силы Гайдна. Он вдруг почувствовал, что неправимо дряхлеет. Но все еще продолжал сочинять, хотя медленнее и медленнее, с расширяющимися по времени перерывами.

Между прочим, еще 12 июня 1799 года Гайдн писал лейпцигскому издателю К. Г. Брейткопфу: «Хотя свет ежедневно делает мне много комплиментов относительно пылкости моих последних сочинений, никто не хочет мне поверить, с каким трудом и напряжением принужден я вытягивать их — в то время, как в иные дни плохая память и ослабление нервов настолько придавливают меня к земле, что я впадаю в самое жалкое состояние и из-за этого много дней потом не в силах найти ни одной идеи — покуда, предусмотрительно подбодрив себя, не сажусь снова за клавиш и не начинаю тогда нацарапывать...»¹.

Последние струнные квартеты Гайдна, написанные им после второй поездки в Англию, завершили развитие его квартетного стиля.

Шесть квартетов №№ 75—80 (соч. 76), посвященные графу Йозефу Эрдеди, возникли в 1797 году. В этих квартетах² тенденция утонченности сочетается с возвратами к старым «плакатным» приемам голосоведения (например, октавному изложению тем в менуэтах), а движение к романтизму с элементами возрождения старого стиля. Прав Ханс Мерсман, подчеркивающий рост в этих квартетах эмоционально-образной индивидуализации³.

Разработка первой части семьдесят пятого квартета (соль мажор, соч. 76 № 1) представляет прекрасный образец оживления старых (баховской эпохи) гармонических сопоставлений: томительно и патетично нарастают гармонические волны с экспрессивной игрой меняющихся красок. Этой части, вдобавок, присущ истинно гайдновский контраст, отмеченный Хансом Мерсманом «между легким приплясывающим ритмом простодушной маленькой песенки и симфонической непоколебимостью»⁴.

¹ Briefe, S. 319—320.

² Ч. Бёрни назвал эти квартеты «полными изобретательности, огня, хорошего вкуса и новых эффектов» (Briefe, S. 335).

³ Hans Merse mann. Die Kammermusik, Bd I, S. 229.

⁴ Ibid., S. 231.

Во второй части (*Adagio sostenuto*) примечательны линии отрывистых синкопированных поток (преимущественно у первой скрипки), создающих возбуждающую дробность звучаний. Впоследствии и Бетховен применял нечто подобное (см. вторую часть его шестнадцатой фортепианной сонаты).

В третьей части менуэт заменен движением *Presto*. Это один из пределов свойственного Гайдну ускорения менуэта. Как известно, гайдновские быстрые менуэты превратились в бетховенские скерцо. Менуэты же Бетховена вновь возвращаются к старым, медленным формам.

Особое внимание в третьей части квартета привлекает «цыганская» гамма (с двумя полуторатонами) и параллельные кварты в секстаккордах:

Разработка финала этого квартета содержит замечательные эффекты новой, квазиромантической гармонии, уже и понимаемой в романтическом плане — как фактор слегка затуманенной игры эмоций-красок.

Семьдесят шестой квартет (ре минор, соч. 76 № 2) называют из-за двух квинт первой его темы «Квинтовым квартетом». Третья часть с ее терпкими и суровыми каноническими имитациями получила название «менуэта ведьм».

Финал этого квартета содержит немало пикантностей и дерзостей: повышение четвертой ступени в миноре и мажоре, фрагмент ля минора на органном пункте доминанты

фа мажора, диссонансы нисходящих септим на сильных долях такта, озорные скачки в партии первой скрипки и т. д. Состарившийся Гайдн отнюдь не утратил вкуса к живым, веселым, подбадривающим «проказам».

Первая часть семьдесят седьмого квартета (до мажор, соч. 76 № 3) привлекает внимание насыщенностью, сложностью и блеском фактуры. Любопытны эффекты разработки: на фоне резко акцентированных «волыночных» квинт выступает типичная «цыгано-венгерская» мелодика пунктированных групп, имеющих уже в экспозиции:



Квартет этот получил название «Кайзер-квартета», поскольку в его второй части варьируется тема гайдновской «Песни кайзеру». Сохранение темы неизменной (в качестве *cantus firmus*) безусловно ставило своей целью подчеркнуть незыблемый, молитвенный характер мелодии. Вместе с тем сопровождающие тему контрапункты, подголоски и орнаменты полны изящества, совершенного мастерства и простоты.

В менюэте пленяют зазор первой части и простодушие музыки трио, где и ля-минорная, и ля-мажорная темы проникнуты народной задумчивостью.

Что касается финала, то в нем контрасты драматизма и радостного блеска, превосходный по непринужденности и уверенности синтез гармонии и полифонии в фактуре, очень действенный тонус целого увлекают силой вдохновения...

Называя семьдесят седьмой квартет самым известным и самым любимым среди струнных квартетов Гайдна вообще, Г. Мерсман, по-видимому, стандартизировал его оценку¹. Но замечательные достоинства этого квартета, конечно, не подлежат сомнению.

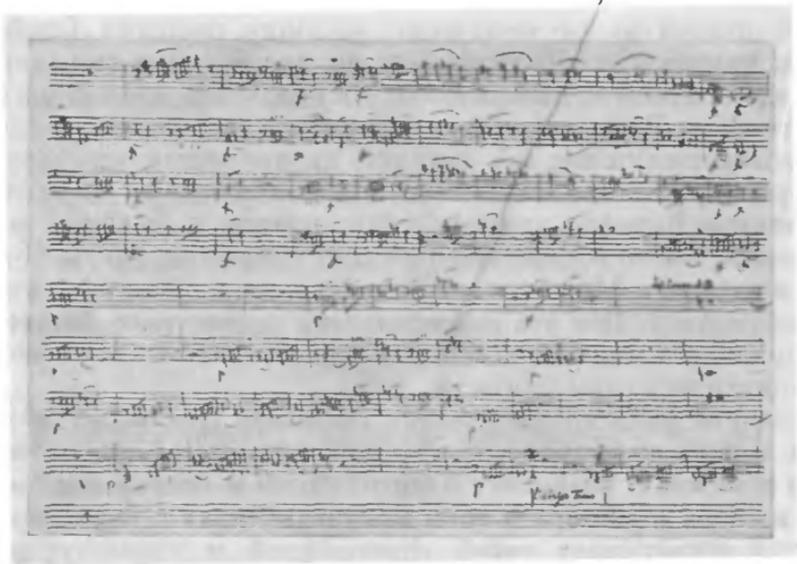
¹ Hans Merzmann. Die Kammermusik, Bd I, S. 237.

В первой части семьдесят восьмого квартета (си-бемоль мажор, соч. 76 № 4) нельзя не обратить внимание на удивительную гибкость эмоциональных переходов и контрастов. Здесь и грациозные, слегка задумчивые мелодические линии первой скрипки на выдержанных басах, и фрагменты веселого, быстрого бега, и краткие, но выразительные периоды драматизации музыки, и, наконец, моменты какой-то отрешенности (как, например, такты 13—17, в которых Мерсман находит «почти иррациональную атмосферу»¹). Все это свидетельства редкостного богатства духовного мира Гайдна и его поразительной творческой инициативы в годы старости.

Велика роль хроматических опеваний (побочных вводных тонов) во второй части — они придают ей очень тонкую и нежную раскраску. Оригинальны и остроумны смены мажора и минора в трио менуэта. Финал с первых же тактов захватывает своей откровенной и прямодушной танцевальностью. На эти интонации кадрили по-видимому, вдохновили Гайдна впечатления родины контрданса — Англии. Омрачаясь по временам минорными красками, танец финала, однако, выказывает преобладающий тон свежей, а то и разбитной бодрости. Лишь под конец Гайдн не без лукавства оставляет прямоту кадрилиных интонаций и прибегает к «академической» разработке. Но ведь и она, по существу, призвана выразить лишь убыстрение танца вплоть до его ликующей коды!

В семьдесят девятом квартете (ре мажор, соч. 76 № 5) после первой части, очень вольно сочетающей элементы сицилианы с размахом вырастающих из нее виртуозных порывов и жестов, следует изумительное *Largo*:

¹ Hans Merzmann. Die Kammermusik, Bd I, S. 237.



Автограф первой части квартета Й. Гайдна
соч. 79, фа мажор

Интонации его (с опеванием квинт и терций, с плагальными оборотами и т. п.) тут очень приближаются к музыкальному языку романтиков, в частности Шуберта. Неожиданны, порою даже причудливы модуляционные повороты. Повсюду чувствуется свирельность тематического материала с присущими ему очень непосредственными приметами фольклорных наигрышей.

Менуэт любопытен сумрачно звучащим минорным трио (соло виолончели в басу). Вообще в этом квартете очень ощутимы элементы лирической интимности, появляющиеся у позднего Гайдна. Однако стремительный полет финала выказывает влияние Моцарта — в нем несравненно больше изящной, кокетливой живости, нежели простодушия.

В восьмидесятом квартете (ми-бемоль мажор, соч. 76 № 6) любопытны формы и названия частей. Первая часть — вариации с фугой. Вторая часть — *Fantasia* — вновь одно из характерных интимных вдохновений в поздних квартетах Гайдна. Впрочем, здесь музыка несколько суховата и умозрительна — неожиданные модуляции и сопоставления, подчеркнутая созерцательность заставляют вспомнить о стиле позднего Бетховена.

Менуэт блещет выдумками (скачки и акценты в начале, контрапунктические имитации и обращения гаммообразной темы в трю). Финал богат (как и вообще поздние сочинения Гайдна) хроматическими опеваниями. Некоторые из них — в духе нового времени. Например, следующие предвещают хроматизированные обороты, излюбленные Вебером, Филдом, Россини:



Два следующих квартета (соч. 77) возникли в 1799 году и были посвящены князю Францу Йозефу Лобковицу.

Первая часть восьмьдесят первого квартета (соль мажор, соч. 77 № 1) представляет, на наш взгляд, одну из величайших удач Гайдна в области действительности и пластичности ритма. Фоновые ритмические элементы — звенья четвертей, восьмых и триолей восьмых — так непринужденно спаиваются друг с другом, что возникает единая цепь развития. Превосходна кода с ее легким модуляционным отклонением в тональность субдоминанты (ля минор) и ликующими узорами заключительного данса.

Вторая часть примечательна хроматизмами побочных вводных тонов. Красива и очень выразительна дуэтность. Одним тезисом ее служат глубокие, задумчивые басы виолончели. Другим — словно выточенные, грациозно порхающие узоры первой скрипки¹. В сочетании с прослойкой средних инструментов, временами тоже примыкающих к тематическому развитию, возникает обаятельная полнота и трепетность звукового образа.

Предельно размахисты задорные скачки первой скрипки в менуэте, а финал богат хроматизмами побочных вводных тонов. С первых же тактов, благодаря повышению четвертой ступени (*до-диез*), возникают интонации лидийского лада, не раз возвращающиеся и впоследствии. Это один из самых плясовых финалов Гайдна, хотя ритмиче-

¹ Порою почти веберовского склада!

ский поток здесь прерывист, пересекается и переламывается.

В восемьдесят втором квартете (фа мажор, соч. 77 № 2) замечательны непринужденность, свобода фактуры первой части (при большой ее прозрачности). Побочная партия выделяется колоритными хроматизмами. Любопытно, что с нею контрапунктически соединены попевки главной партии (транспонированные в доминантовую тональность). Разработка содержит патетические минорные моменты, с давних пор типичные для разработок Гайдна. Примечательно также сильное развитие «бетховенского» ритма из трех восьмых с четвертью.

Исключительно ярко менуэт (помещенный тут вновь, как в ранних квартетах, на втором месте). Живость, блеск, остроумие — на каждом шагу! Они в бойкости и непредвзятости ритмики, в занятных разбитых квинтах виолончели, в сменах мажора минором, в колоритных гармониях¹, в слегка царапающих слух секундах:



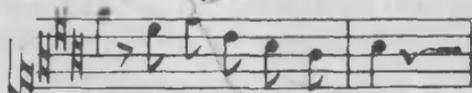
Шестидесятисемилетний Гайдн остается данником народного искусства. Впрочем, в мягком, слегка туманном ре-бемоль-мажорном трио менуэта мы улавливаем вновь характерные черты интимности образов позднего Гайдна.

В третьей части (Andante) появляются пунктированные ритмы, связанные с областью цыгано-венгерской музыки. Что касается финала, то он весьма активен и блестящ ритмически, предвещая рядом элементов полонезы Вебера.

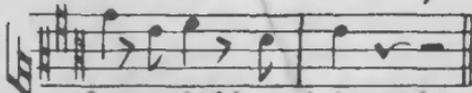
Остается коснуться последнего, восемьдесят третьего струнного квартета Гайдна (си-бемоль мажор, соч. 103), возникшего в 1803 году.

¹ В такте 43 «тристановский» септаккорд (фермата!).

Molto Adagio



Hin ist alle meine Kraft



alt und schwach bin ich

Joseph Haydn.

Визитная карточка Й. Гайдна

В этом квартете всего две части, он остался неоконченным. Чувствуя, что способность сочинять утрачивается, Гайдн и тут дал волю своему неистребимому юмору. Вместо двух последних частей мы находим в печатном издании партитуры квартета оттиск нотного изречения с визитной карточки Гайдна, которой он пользовался в последние годы своей жизни. На этой карточке был воспроизведен отрывок песни Гайдна «Старик» с характерными словами: «Ушли все мои силы, я стар и слаб».

Обе части последнего квартета Гайдна вновь напоминают нам о поздних сочинениях Бетховена. И там, и тут — нечто печально-просветленное, глубоко волнующее сдержанными эмоциями прощания с жизнью.

Необычна первая часть этого квартета (*Andante grazioso*). Форма — род рондо, но сопоставления стали сугубо колористическими. Цепь тональностей (си-бемоль мажор, соль-бемоль мажор, до-диез минор, си-бемоль мажор) поражает новизной и вместе с тем продуманностью (полное узаконение альтерированных медиант!). Это нежная, светлая и усталая музыка с чертами какой-то недосказанности.

Менуэт во многом аналогичен. Ползущие хроматизмы, краткие порывы, расплывающиеся паузы (см. такты 4—6 трио). И одновременно — какая тонкость письма, какое совершенное мастерство!

Так завершилось квартетное творчество Гайдна, которое было одной из самых плодоносных ветвей его музыки.

М. И. Глинка писал, что он предпочитает Гайдна как композитора квартетов «всем другим в этом роде музыки»¹.

Дж. Россини сказал: «Прелестные произведения эти квартеты, какое изумительное сочетание инструментов! А какая изысканность модуляций! У всех крупных композиторов красивые модуляции, но модуляции Гайдна всегда обладают для меня совершенно особой, своеобразной прелестью»².

И в самом деле, квартеты Гайдна — чудесное искусство, их необыкновенные и незаменимые достоинства нельзя переоценить.

Последние годы жизни Гайдна протекали под знаком всеобщего внимания и всесветной славы. Исполнения его ораторий и других сочинений происходили при громадном стечении публики, превращались в подлинные торжества.

Из разных стран мира Гайдну посылали восторженные адреса, извещали о почетных членствах или медалях, выбитых в его честь.

20 января 1797 года А. Сальери и П. Враницкий от имени Венского музыкального общества писали Гайдну, что он «завоевал самое громкое и справедливое одобрение всех наций»³.

В 1798 году Гайдн стал членом шведской королевской Музыкальной академии.

20 июля 1801 года сто сорок два французских музыканта выразили в своем письме к Гайдну восхищение ораторией «Сотворение мира» и просили его принять в дар медаль, бескорыстно изготовленную в его честь «гражданином Гато»⁴. В своем ответе Гайдн высказал надежду, что он «не весь умрет»⁵.

¹ Письмо Н. В. Кукольникову от 12 ноября 1854 года. М. И. Глинка. Литературное наследие, т. II. Л., 1953, стр. 503.

² Дж. Россини. Избранные письма, стр. 113.

³ Briefe, S. 313.

⁴ Ibid., S. 371.

⁵ Ibid., S. 376.



Исполнение оратории «Сотворение мира»
27 марта 1808 года

С акварели работы Б. Виганда

В 1804 году Гайдн стал почетным гражданином Вены. В 1808 году Гайдн получил медаль, выбитую в его честь петербургским Филармоническим обществом, которое избрало его своим почетным членом. В своем благодарственном письме (от 28 июля 1808 года) Гайдн отметил, что это внимание оживило его падающие силы, и пожелал обществу всевозможных успехов в его деятельности¹.

Композиторы и музыканты — от достигшего зрелого возраста Луиджи Керубини до юного Карла Мариа Вебера — считали своим долгом засвидетельствовать Гайдну глубокое почтение.

Целых три будущих биографа Гайдна — Георг Гризингер, Альберт Дис и Джузеппе Карпани — встречались с ним и собирали сведения о его жизни, характере, деятельности, творчестве, суждениях и вкусах.

¹ См.: Briefe, S. 474.

Гайдна упорно и настойчиво приглашали в разные места Европы. Он даже собирался было съездить в Париж, но сил не хватило ¹.

Многие, очень многие из старых друзей и близких Гайдна давно или недавно умерли. 20 марта 1800 года умерла на курорте вблизи Вены часто хворавшая за последние годы жена Гайдна.

Луиджа Польцелли была жива и полна сил. Почти немедленно вслед за смертью Анны Алоизии Гайдн она попыталась склонить овдовевшего композитора к браку с ней. Итак, настал момент, когда «два другие глаза» сомкнулись. Но Гайдн на этот раз воспротивился настояниям Луиджи. Чувствовал ли он себя слишком старым и не хотел нарушать установившегося распорядка своей жизни или попросту разочаровался в Польцелли, поняв все ее корыстолюбие, — кто знает?

Так или иначе, но Гайдн не изменил требованиям своего долга. 23 мая 1800 года (то есть через два с небольшим месяца после смерти жены) Гайдн подписал в Вене следующий документ на итальянском языке, в котором говорилось:

«Я, нижеподписавшийся, обещаю синьоре Луизе Польцелли (в том случае, если бы задумал жениться вновь) не брать в жены никого, кроме означенной Луизы Польцелли; а если я останусь вдовцом, то обещаю означенной Польцелли оставить после моей смерти ежегодную пенсию в размере трех сотен флоринов, т. е. 300 фл. венской монетой, пока она будет жива» ².

В 1801 году Гайдн составил первую версию своего завещания ³. Оно вновь рисует нам Гайдна как простого, сердечного и доброго человека, привязанного к людям, а не к богу. В завещании не были забыты даже многие случай-

¹ К тому же австрийская полиция не пропустила И. Плейеля в Вену, когда он в 1800 году хотел прехать и отвезти Гайдна в Париж (см.: Jacob, S. 375)

² Briefe, S. 344.

³ См.: L. Nohl. Musiker-Briefe, S. 161—167 — Впоследствии завещание редактировалось и дополнялось. О последней версии см.: Dies, S. 194—196; см. также: H. Botsiber. Joseph Haydn, Bd III, S. 179.

Между прочим, уже в первой версии завещания пенсия Луиджи Польцелли (которая тем временем вышла замуж за певца Луиджи Франки и уехала в Италию) была уменьшена до 150 флоринов под тем предлогом, что есть более ее нуждающиеся.

ные знакомые, причем Гайдн с особым вниманием позаботился о бедных, обездоленных. Зато служителям религии были завещаны лишь ничтожные суммы.

Оглядываясь снова и снова на свой жизненный путь, Гайдн утверждался в мысли об истинной цели искусства: делать людей радостными и счастливыми, давать им бодрость и силу.

«Часто, — писал он в одном из писем (от 22 сентября 1802 года), — когда я боролся с препятствиями всякого рода, встававшими на пути моих трудов, когда падали силы моего духа и тела и когда мне становилось трудно упорствовать на избранном поприще, — тайное чувство шептало мне: «В этом мире так мало радостных и довольных людей, везде их преследуют горе и заботы; быть может, твой труд послужит подчас источником, из которого полный забот или обремененный делами человек будет черпать минутами свое спокойствие и свой отдых». Это служило мне тогда могучим побудителем к стремлению вперед, и это же — причина того, что я и теперь с наполняющей душу ясностью оглядываюсь на мои труды, которые я в течение столь длинного ряда лет прилагал с непрерывным напряжением и старанием в области музыкального искусства»¹.

В самые последние годы своей жизни Гайдн еще немного занимался композиторским трудом. Он делал наброски песен, подготовил новую редакцию своей первой мессы, сочиненной около 1750 года².

В 1806 году муза Гайдна умолкла навсегда. Но это было, очевидно, следствием старческого упадка сил, а не утраты творческих способностей. Знаменательно и драматично признание Гайдна Дису, который посетил его 19 февраля 1806 года:

«Обыкновенно меня преследуют музыкальные идеи до муки, я не могу от них отделаться, они стоят как стены передо мной. Есть преследующее меня *Allegro*, при нем мой пульс бьется все сильнее, я не могу уснуть. Есть и *Adagio*, при нем я замечаю, что пульс бьется медленно.

¹ Briefe, S. 410.

² Попутно следует упомянуть и о написанном несколько раньше (в 1802 году) для духового ансамбля небольшом «Венгерском национальном марше», музыка которого (как и многие другие сочинения Гайдна) хранит отголоски венгерских интонаций и ритмов.

Воображение играет на мне, как если бы я был клавиром»¹.

При этих словах Гайдн, по словам Диса, улыбался, но, конечно, все его самообладание не может скрыть от нас драмы оборванного старостью творчества.

Несколько ранее, в марте 1805 года Гайдн составил тематический каталог всех тех сочинений, созданных им с восемнадцатилетнего по семидесятитрехлетний возраст, которые он мог вспомнить. Текст указателя был написан рукой Иоганна Эльслера и занял сто двадцать семь страниц².

Многие посетители, и среди них замечательные музыканты, продолжали навещать Гайдна. Побывав у него в начале 1805 года, Пьер Байо услышал слова, ставшие знаменитыми. Разговор шел на итальянском языке, и Гайдн, указав на женский портрет, заметил: «Это моя жена, она меня часто приводила в ярость»³.

Поздней осенью этого же года, когда наполеоновские войска находились в Вене, к Гайдну явились с визитом маршал Никола Сульт и видный приближенный Наполеона Юг Маре, будущий герцог Бассанский. По-видимому, это был визит неспроста. Наполеон хотел выяснить, нельзя ли воспользоваться пером Гайдна для прославления своей политики. Серьезная опасность угрожала Гайдну, но старость спасла его от подобных покушений⁴.

Волнения и страсти эпохи наполеоновских войн кипели вокруг угасающего Гайдна. Умерли Чимароза и Карел Стамиц (1801), И. Кант (1804), Шиллер и Л. Боккери (1805).

Бетховен написал уже шесть симфоний и сонату «Аппассионату». Выросло раннее поколение романтиков — Жан-Поль Рихтер, Новалис, Гофман, Шатобриан, Сенанкур. К. М. Вебер сочинил свои ранние опусы, Мейербер подавал блестящие надежды, Франц Шуберт выказывал первые признаки своего гения.

¹ Dies, S. 111.

² См.: Nowak, S. 448—449.

³ См.: Н. Botstiber. Joseph Haydn, Bd III, S. 239. — Темпераментный Байо так пылко обнял Гайдна при встрече с ним, что едва не выбил его последние зубы (см.: K. Geiringer. J. Haydn. Mainz, 1959, S. 146).

⁴ См.: Jacob, S. 368—374.



Ночной обстрел Вены французской армией
в мае 1809 года

С гравюры Б. Пирингера

Родились Беллини (1801), Берлиоз (1803), Глинка (1804), близки были годы рождения Шумана, Шопена, Листа, Вагнера.

Романтическая эстетика все явственнее завладевала умами. Фихтевское *я* гордо заявило о своем господстве. Гегель написал «Феноменологию духа» (1807).

Все это (или почти все) пронеслось мимо Гайдна. Он мирно доживал свой век в венском домике, принимая гостей, беседуя с посетителями, вспоминая о былом, умиляясь и иронизируя, играя ежедневно на клавире свой гимн императору Францу. Память Гайдна чрезвычайно ослабла, но он сохранял живость и ясность духа.

Не поняв и не приняв революции, Гайдн не разделял многих страстей нового времени. Но он горячо верил в великое будущее, в громадные перспективы музыкального искусства.

В возрасте семидесяти четырех лет Гайдн говорил, что задачи музыки безграничны, что предстоящее в ней окажется гораздо значительнее того, что уже совершилось. Самому Гайдну, по его словам, часто мерещились идеи, ко-

торые могли бы унести его искусство гораздо дальше, но физических сил уже вовсе не хватало...¹

И в эти годы Гайдн продолжал любить жизнь, говорил, что она «слишком ценная вещь» для того, чтобы легкомысленно жертвовать ею².

Гайдн уходил в небытие как человек большой жизненной мудрости. Он оставлял миру пусть несколько наивные, но прекрасные и бессмертные идеалы добра, любви, сердечности, столь ярко выраженные и завещанные потомству в его последней оратории.

27 марта в актовом зале Венского университета было торжественно отпраздновано семидесятишестилетие Гайдна. Исполнялась его оратория «Сотворение мира» на итальянском языке (в переводе Дж. Карпани). На торжестве присутствовали виднейшие венские музыканты; среди них находились Бетховен, В. Йировец, К. Крейцер. Громкими аплодисментами и тупеш оркестра встретили появление в зале Гайдна. А когда старику стало зябко, знатные дамы поспешили укутать его своими шальями. После первой части оратории Гайдну пришлось уйти. Он прощался с публикой навсегда — это было последнее его появление в обществе.

В новом варианте своего завещания (7 февраля 1809 года) Гайдн особенно крупные суммы (по 6000 флоринов) выделил своей кухарке Анне Кремнитцер и Иоганну Эльслеру.

Когда французы в первых числах мая 1809 года осадили Вену и начали бомбардировку города, снаряд упал невдалеке от домика Гайдна. Гайдн был напуган, но все же овладел собой и сказал своим домашним с великолепной уверенностью: «Не бойтесь, дети, там, где Гайдн, не может случиться ничего плохого»³.

17 мая один из французских офицеров, капитан гусаров Клеман Сулеми (впоследствии убитый в битве при Ваграме) посетил умирающего и спел ему арию из «Сотворения мира». Гайдн был потрясен и растроган. Ведь он всегда глубоко ценил чувства человеческой солидарности и всегда радовался, когда его музыка доставляла удовольствие другим.

¹ См.: Griesinger, S. 5.

² См.: Dies, S. 117.

³ Так вспоминал И. Эльслер в письме к Гривингеру от 30 июня 1809 года (см.: H. Botstiber. Joseph Haydn, Bd III, S. 386).



Церковь в Эйзенштадте, где похоронен прах Й. Гайдна

27 мая Гайдн уже не смог встать с постели. 31 мая он тихо скончался.

Смерти Гайдна сопутствовала гибель наполеоновского маршала Жана Ланна — от жестокой раны, полученной им 22 мая в битве при Эслинге около Вены. Наполеон чувствовал себя глубоко удрученным; но все же, узнав о смерти Гайдна, распорядился выставить караул у его домика¹.

Хоронили Гайдна 1 июня. День выдался душный, жаркий и пыльный. Город выглядел неприятно, пустынно. Условия военного времени лишили похороны всякой помпы, и за гробом шло едва полтора десятка человек.

Траурная церемония состоялась две недели спустя (15 июня) в присутствии французских сановников; ждали Наполеона, но он не явился.

Телу Гайдна не привелось поживать в мире. Когда в 1820 году гроб с останками был вскрыт (поскольку князь Эстерхази собрался перевезти их в Эйзенштадт), оказалось,

¹ См.: Jacob, S. 383.

что черепа нет (хотя парик сохранился). В дальнейшем выяснилось, что некие К. Розенбаум и И. Петер, увлеченные учением Ф. И. Галля о черепах людей, решили похитить череп Гайдна, чтобы, вдобавок, сберечь его от разрушения в могиле ¹. Они тайно отрезали голову от трупа и хранили череп, как редкую драгоценность. Несмотря на розыски полиции, череп Гайдна не был возвращен Эстергази и лишь много позднее попал в венское Общество друзей музыки, где сохранялся долгие годы в качестве реликвии. 5 июня 1954 года череп Гайдна был воссоединен с его останками в городской церкви Эйзенштадта ².

¹ См.: Н. Bötstiber. Joseph Haydn, Bd III, S. 280 и далес.

² Фотографию этой церемонии см.: R. Petzold. Joseph Haydn. Sein Leben in Bildern, № 109.— Об установлении подлинности черепа Гайдна см.: A. Schnerich. J. Haydn und seine Sendung. Zürich, Leipzig, Wien, 1922, S. 165, 167, 171, 173.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ныне очень ясно (хотя и далеко не исчерпывающе) вырисовывается историческое значение Гайдна, давно зафиксированное в учебниках истории музыки. Гайдна справедливо считают отцом симфонии и квартета, великим основателем классической инструментальной музыки, родоначальником современного оркестра. Все согласны, что без Гайдна не было бы ни Моцарта, ни Бетховена. Менее популярна, но столь же справедлива мысль, что без последних ораторий Гайдна не было бы крупнейших явлений программной музыки — начиная Берлиозом.

Соотношение вокальных и инструментальных факторов в музыке Гайдна — сложная и покуда малоисследованная проблема.

С одной стороны, решающий примат Гайдна инструментального над вокальным бесспорен. При этом мы можем, в частности, сослаться не только на то, что итальянские оперы Гайдна не являются вершинами его творчества, но и на то, что образность его великих ораторий в очень значительной (а то и подавляющей) степени основана на выразительных и изобразительных средствах оркестра.

Но, с другой стороны, весь симфонизм Гайдна опирался в своем развитии не только на опыт предшествующих симфонистов, но и на очень чуткое претворение и обобщение интонационных и формальных элементов, созревших предварительно в вокальной (прежде всего оперной) музыке¹.

¹ За последнее время на эту филиацию идей справедливо обратила особое внимание В. Дж. Конен в своей уже упоминавшейся нами книге «Театр и симфония».



Начало рукописи партитуры
«Венгерского национального марша» Й. Гайдна

Характерно, что сам Гайдн подчеркивал значение вокального искусства, пения как первенствующего стимула музыки. Он, например, жаловался Гризингеру, что многие новейшие композиторы не понимают существа пения и побуждают инструменты доминировать¹. Вдобавок Гайдн порою высказывался в том смысле, что ему бы следовало писать (речь шла о прошлом) больше вокальной и меньше инструментальной музыки, ссылаясь при этом на облегчающее композицию значение текста².

Истина же заключалась опять-таки в том, что призванный историческими задачами музыкального искусства и личными склонностями к сочинению преимущественно инструментальной музыки, Гайдн насытил ее всесторонним опытом вокальности, настойчиво стремясь к образной конкретности и наглядности инструментальных образов.

После изучения и публикации ряда инструментальных опусов полузабытых или вовсе забытых предшественников и современников Гайдна распалась наивная легенда о сверхъестественной его роли — роли демиурга, якобы создавшего на голом месте высокоразвитую инструментальную музыку. Но по мере того как заполнился и продолжает заполняться ряд исторических пробелов, — гигантское

¹ Griesinger, S. 115.

² Ibid., S. 118.

значение Гайдна все же предстает в истинном своем величии.

Права в этом смысле В. Дж. Конен: «Величайшая заслуга Гайдна в том, что он первый собрал многообразные элементы, «разбросанные» по всем другим оркестровым жанрам, направлениям, школам, в единую, удивительно стройную и целостную систему, в которой ни один элемент не существует независимо от всех остальных. Прозрачность, четкость, лаконизм ее формы так совершенны, что на первый взгляд она производит впечатление почти элементарной простоты. Но эта кажущаяся простота на самом деле поглотила и переработала весь разношерстный материал, которым пестрит инструментальная культура предсимфонического периода»¹.

Несмотря на наличие многих и многих предшественников (будь то Гендель или Корелли, Ян Стампц или Филипп Эммануил Бах, Монн или Вагензейль), Гайдна мы все-таки можем считать подлинным отцом симфонии, квартета и сонаты. Ему дает на это право не сверхъестественное новаторство без рода, без племени, но великая обобщающая сила мысли, впервые выступившая так целеустремленно именно в его инструментальной музыке.

Не раз делались попытки преуменьшить значение Гайдна ссылками на влияние Моцарта (поскольку поздние сочинения Гайдна ныне наиболее популярны).

Но как мы уже видели выше, следует признать такие (вольные или невольные) попытки несостоятельными.

Во-первых, можно говорить о не меньшем (если не большем) влиянии Гайдна на Моцарта в период формирования моцартовской творческой индивидуальности.

Во-вторых, влияние Моцарта на Гайдна хотя и было значительным², но не изменило решающим образом существа музыки Гайдна. Все исходные основные черты этой музыки (включая и патетизм периода «бури и натиска») сложились к 70-м годам — до того как Моцарт оказал на Гайдна свое влияние. Что касается последнего, то оно, при всей своей глубине, было воспринято поздним Гайдном

¹ В. К о н е н. Театр и симфония, стр. 90—91.

² Выше мы видели его приметы в развитии гибкой кантленности (не только мелодии, но и басов) у позднего Гайдна, в усвоении им ряда «вкрадчивых» моцартовских интонаций, а также в особенностях формы (например, в развитии рондовых форм) и в ряде качеств оркестровки.

самобытно, а не подражательно, вошло в плоть и кровь его собственных творческих идей.

В отличие от многих великих композиторов, Гайдн развивал свое творчество неторопливо, постепенно и, в сущности, затрудненно. Напротив, после огромного скачка вперед, обусловленного в начале 90-х годов не только освобождением от службы, но и решающим освобождением духа, темп творческого развития чрезвычайно ускорился. Лучшее из всего, созданного Гайдном, возникло в последнее десятилетие его творческой деятельности.

Все признают огромное мастерство Гайдна, поразительные стройность, соразмерность, четкость, уравновешенность, присущие его искусству во всех сторонах мелодии, ритмики, гармонии, оркестровки, формы. Исследователи Гайдна не раз отмечали и то, что сделало его провозвестником нового времени. Тщательно и прилежно постигая современную теоретическую премудрость, Гайдн, однако, выступил убежденным представителем творческой эстетики, признающей высшим судьей музыкальной красоты не догматы, не теоретические правила, но музыкальный слух, музыкальное ухо. «Искусство свободно, — утверждал Гайдн, — и не должно ограничивать себя никакими ремесленными узами»¹. Поиски интонационной правды Гайдном были (и в психологическом, и в натурфилософском планах) очень настойчивы и разнообразны.

Хронологическая связь самого яркого периода творчества Гайдна с эпохой великой французской революции побуждает нас с особым вниманием отнестись к основным качествам содержания его музыки.

При оценке этого содержания в целом необходимо преодолеть некоторые односторонние определения. Одно из них, пожалуй, наиболее распространенное и цепкое, трактует музыку Гайдна как безоблачно-жизнерадостную, лишенную почти целиком всяких противоположных эмоций.

Между прочим это мнение было выражено — очень поэтично — еще Э. Т. А. Гофманом: «В сочинениях Гайдна господствует выражение детски радостной души; его симфонии ведут нас в необозримые зеленые рощи, в веселую, пеструю толпу счастливых людей, перед нами пропосытся в хоровых плясках юноши и девушки; смеющиеся дети

¹ Griesinger, S. 114.

прячутся за деревьями, за розовыми кустами, шутливо перебрасываясь цветами. Жизнь, полная любви, полная блаженств и вечной юности, как до грехопадения; ни страданий, ни скорби — одно только сладостно-элегическое стремление к любимому образу, который носится вдаль, в розовом мерцании вечера, не приближаясь и не исчезая, и пока он находится там, ночь не наступает, ибо он сам — вечерняя заря, горящая над горою и над рощею»¹.

Читая этот отзыв, нельзя не заметить, что он проникнут от начала до конца романтизмом; это сказывается как в игнорировании некоторых важных элементов искусства Гайдна, так и в самом истолковании других его элементов.

Приведем теперь высказывание о Гайдне одного из виднейших советских музыковедов: «Пожалуй, более гармоничного мировоззрения не знал ни один композитор: простодушие и благодушие, чистосердечие и довольство миром, таким, как он есть, наивная вера и жизнерадостность, овеянная вдобавок здоровым деревенским смехом, не лишенным, конечно, лукавства. Меланхолические страницы музыки Гайдна — лишь преходящие эпизоды: легкие облака на ясном небе. Если же иногда мелькают «сгущенные» жуткие звучания и резкие тени, позволяющие принимать их за предвосхищения мрачного романтического колорита последующей эпохи, то происхождение их, вероятно, надо искать в сфере театральной, в эффектах и контрастах полународной мелодрамы или в марионеточных играх, ибо Гайдн не был чужд театру...»².

В определении Асафьева нет крайних ограничений Гоффмана, отмечены контрасты искусства Гайдна. И все же Асафьев склонен оставлять все патетическое за пределами музыки Гайдна. Поэтому он пишет: «Во всяком случае теневые места в музыкальной ткани симфоний Гайдна не составляют существа дела. В этой музыке главное — мягкий свет, ясность контуров и легкость конструкции, а в психологическом плане — наивное чувство и неприхотливый юмор»³.

Что же следует добавить к колоритным и во многом верным суждениям Гоффмана и Асафьева?

¹ Э. Т. А. Гоффман. Музыкальные новеллы. П., 1922, стр. 56.

² Б. Асафьев (Игорь Глебов). Критические статьи, очерки и рецензии. М.—Л., 1967, стр. 19—20.

³ Там же, стр. 20.

При таком вопросе прежде всего является потребность выделить того Гайдна — мечтательного и задумчивого, порывистого и тревожного, скорбного и драматического, которого мы не раз встречали на страницах этой книги. Разве нет необходимости ясно и до конца почувствовать то, чем оказались обязаны Гайдну не только Моцарт, не только Бетховен, но и Шуберт, Берлиоз, даже Вагнер? Да, есть такая необходимость, и, разумеется, мы не должны упускать из поля внимания даже очень частные элементы и факторы искусства Гайдна, сделавшие его предшественником, а то и провозвестником новой музыки — прежде всего музыки эпохи романтизма.

Суть лишь в том, что не эти новации и поразительные подчас «пророчества» все же определили основное в творческой эстетике Гайдна, которая, несмотря на всю свою эволюцию, сохранила цельность на протяжении многих десятилетий.

И тут, в поисках путей к пониманию самых существенных качеств искусства Гайдна, не следует, нам думается, проходить мимо хладнокровных, лаконичных, но метких слов Гёте, заметившего, что искусство Гайдна близко к античному идеалу умеренности в выражении патетического и содержит в себе (а равно и возбуждает) «чувство, независимое от рефлексии и лишённое страсти»¹.

Слова Гёте оказываются очень справедливыми — если только не понимать их вульгарно.

Людвиг Фейербах писал, что «только страсть есть признак существования»².

По словам Роберта Шумана, «ничто верное в искусстве не находит себе пути без энтузиазма»³.

В данном плане искусство Гайдна все было проникнуто страстью творческого труда, страстью вдохновения, страстью поисков художественного совершенства.

В то же время мы не раз говорили и о жизненных страстях Гайдна (вспомним, например, заглавие шестой главы этой книги).

¹ Цит. по книге: Н. Botstiber. Joseph Haydn, Bd III, S. 373.— Кстати сказать, Гёте находил в музыке Гайдна «идеальный язык правды» (цит. по книге: Jacob, S. 143).

² Л. Фейербах. Основы философии будущего. М., 1936, стр. 77.

³ R. Schumann. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Bd II. Leipzig, 1875, S. 373.

Но вместе с тем творчеству Гайдна действительно еще не свойственны страсти в том смысле, в каком их понимали деятели романтической эпохи,— и недаром преимущественные сторонники романтического искусства относились к Гайдну столь критически.

В музыке Гайдна мы прежде всего не встречаем страстей-наваждений (как, скажем, в «Фантастической симфонии» Берлиоза или в «Тристане и Изольде» Вагнера).

На деле Гайдн вовсе не ограничивается только веселым, приятным, грациозным, он охватывает своей музыкой все стороны жизни, однако, охватывает их «независимо от рефлексии» и без исключительной сосредоточенности на той или иной идее, том или ином стремлении, или желании, без того крайнего обособления страстной эмоции, которое типично для развития сначала личностного, а потом и индивидуалистического в искусстве XIX века¹.

В творчестве Гайдна нас неизменно поражают два момента. С одной стороны, удивительное многообразие музыкального материала как такового, щедрость фантазии. С другой же стороны — стойкость, постоянство сравнительно немногих основных типов настроений, эмоций, переживаний, передаваемых музыкой. То, что Гайдн преодолел всевозможную регламентацию аффектов, но вместе с тем не отдался стихии страстей,— составляет основу исторической характерности и особого обаяния его искусства.

Музыкальные образы Гайдна еще не прорываются в область единично неповторимого, в круг самодовлеющего патетизма. Напротив, они постоянно движутся в некоторых пределах эмоциональных сфер, охраняемых и систематизируемых началами ума и воли.

Музыкальная (а вместе с тем и жизненная, моральная) культура, создавшая Гайдна, имела свои прочные этические и эстетические традиции в полупатриархальных правах старых городов, в деревенских и бюргерских устоях семейной жизни, в наивных и простодушных верованиях, в глубокой прирожденной народности мировоззрения и мировосприятия.

¹ Любопытны в данном плане соображения Джакоба, подчеркивающего эпические черты искусства Гайдна (см.: Jacob, S. 105, 116).

Наряду с подобными традициями, в творческом облике Гайдна выступили также (хотя бы не непосредственно воспринятые) элементы современных ему течений философского рационализма, пытающегося конструировать гармоническую систему мира.

Жизнь отдельных людей и героев бывает трагичной или счастливой, драматичной или спокойной, веселой или печальной. Но жизнь в целом ни хороша, ни дурна, так как содержит в себе элементы хорошего и дурного, причем это обстоятельство нисколько не отнимает у нее ее прекрасные качества и не препятствует смотреть на нее весьма оптимистически.

Подобную идею мы постоянно встречаем у ряда философов XVII и XVIII веков — от Готфрида Вильгельма Лейбница до Жана Батиста Робиня¹.

В инструментальной музыке (да и в ораториях) Гайдна мы постоянно встречаем отображение жизни в подобных рационально обобщенных и оптимальных по смыслу образах, лишенных преднамеренной индивидуализации и эмоциональных крайностей. Когда же некоторые черты индивидуализации и крайностей у Гайдна проявляются (как знак едва начавших формироваться и созреть тенденций новой эпохи), они все-таки не меняют общего, прочного и устойчивого эстетического и этического склад искусства Гайдна.

Поэтому-то основной бодрый строй произведений Гайдна отнюдь не есть воплощение радости как индивидуализированной страсти, но лишь весьма объективное выражение стойких жизненных сил.

Поэтому же симфонии Гайдна не ставят перед собой задачи индивидуализированной сюжетности. Программность Гайдна, как мы видели, чаще всего основана на отдельных ассоциациях и изобразительных «зарисовках». Даже там, где она более цельна и последовательна — чисто эмоционально (как в «Прощальной симфонии») или жанрово (как в «Военной симфонии»), — отчетливые сюжетные основы у нее все же отсутствуют.

Симфонизм Гайдна (который нередко не слишком удачно называли в целом «бытовым» и даже «развлекательным») явился как бы образной энциклопедией жиз-

¹ Последний, кстати сказать, формулирует и подчеркивает в своем трактате «О природе» (1761—1766) натурфилософский «закон равенства между добром и злом».

пенной мудрости. В связи с четкой систематизацией различных задач сложилось очень определенно выразительное значение отдельных частей симфонии (и, соответственно, квартета, отчасти сонаты).

Первая, вторая, третья и четвертая части (в своем полном или сокращенном составе) выступают не как звенья драматургической цепи (что позднее имеет место у Бетховена, Шопена, Чайковского, Малера и других), но как рационалистические и почти что афористические по «формулировкам» отражения сторон жизни.

Первая часть, как правило, содержит и наиболее целостные, многосторонние образы (с характерными контрастами радостного и печального, тревог и успокоений).

Вторая часть (*Andante*, *Adagio*, *Largo*) выражает моменты раздумья, сосредоточенности, благоговейных созерцаний и т. п.

Третья часть (менуэт)¹ фиксирует эмоции и образы танца — народного у Гайдна в самых глубоких своих основах.

Накопец, финал содержит черты синтеза (хотя и не сюжетного). Тут и многосторонность первой части (веселое и грустное, спокойное и патетическое) и вместе с тем нечто итоговое, окончательное, оптимистический (за редкими исключениями) вывод из наблюдения и переживания многосторонних и пестрых явлений жизни.

Добавим, что громадная ценность симфонических концепций Гайдна (при всей их сравнительной простоте и непритязательности) — в очень органичном отражении и претворении единства духовного и физического мира человека: ни созерцательное, ни действенное, ни отвлеченное, ни жанровое не господствуют безраздельно, они слиты и взаимопроникают. Отсюда, в частности, превосходное ощущение Гайдном меры движения — шага или бега, не говоря уже о конкретной танцевальности и прочих жанровых факторах.

Выразительные средства, применяемые Гайдном, находятся в глубоком соответствии с основными началами содержания его произведений.

Чрезвычайно велико значение Гайдна в истории мелодических интонаций XVIII века. Последовательная

¹ Мы видели, что вторая и третья части порою меняются местами.

народность мелодики Гайдна (притом народность весьма широкая по своему охвату, базирующаяся на фольклоре австрийцев, чехов, сербов, хорватов, венгров, цыган и т. д.) является, безусловно, одним из определяющих ее качеств.

Венгерский музыковед Ласло Шомфай верно, на наш взгляд, отмечает синтетические национальные черты искусства Гайдна, противопоставляя его иным явлениям современности:

«Большинство композиторов, ровесников Гайдна, происходивших из Австрии, Чехии и других стран, живших рассеянными по широкому свету или проводивших долгое время за границей, говорили на «космополитическом» музыкальном языке, который они, на манер наводнивших всю Европу итальянских музыкантов, сплавливали из общепринятой в данной стране музыки и воспоминаний об отечественных звуках. В большинстве своем они лишились своей индивидуальности, но прежде всего национального отпечатка своей музыки. Напротив, Гайдн остался величайшим «национальным» композитором того времени, которое подняло музыку австрийского народа на высшую ступень искусства. Достойная внимания основная черта этой «национальной» музыки есть, конечно, та, что она пронизана элементами венгерской, хорватской и чешской народной музыки, а также стилем «*alla turca*». Но и структура австрийского государства 18-го века представляла конгломерат этих национальных элементов»¹.

Остается подчеркнуть, что прочнейшие связи Гайдна с жизнью и искусством родины все же не помешали ему добиться в музыке широких и великих интернациональных синтезов.

Последовательная народность мелодики у Гайдна способствовала его колоссальным и исключительно прогрессивным победам над старыми, более или менее условными мелодическими формулами предшествующей эпохи.

Поразительные простота и ясность мелоса, типичные для Гайдна и ставящие его высоко над всеми предшественниками, сделали Гайдна ближайшей предтечей Бетховена. Нельзя не подчеркнуть в данном плане отличие Гайдна от Моцарта, в мелосе которого гораздо больше

¹ L. Somfai. Joseph Haydn. Sein Leben in zeitgenössischen Bildern, S. XVI.

индивидуальных «манер», хотя и гениально само-бытных¹.

Еще Дис очень метко определил характер музыки Гайд-на как «художественную доступность или доступную (понятную, проникновенную) художественную полноту»². Эти слова блестяще определяют демократизм высокого искусства Гайдна.

Характерно, что, несмотря на решительный переворот, произведенный (и частично заверченный) Гайдном, старые традиции все-таки (хотя и в преображенном виде) сохранили известную власть над ним.

Таково не слишком единое отношение Гайдна к полифонии (имея тут в виду не полифонию вообще, а то полифоническое наследие, которое во времена Гайдна стало костенеть и догматизироваться).

Безусловно, элементы фугированной полифонии в сочинениях Гайдна свидетельствуют о его многосторонности (в отличие, например, от более элементарных мангеймцев). Бесспорно также, что Гайдн развил и укрепил важнейший исторический переход от старой «контрапунктической работы» к новой «тематической работе». К тому же он нередко и смело переводил «контрапунктические хитрости» из серьезного в комический и даже иронический план.

Тем не менее имели место и «возвраты», в меру которых старые полифонические принципы выступают несколько архаично в ряде произведений Гайдна. Не случайно это совмещается обычно с чертами регрессивного обеднения тематизма, утраты его рельефности (вспомним темы ряда фугированных финалов). Гайдн (как и Моцарт) не отошел от старой полифонии с решительностью Бетховена. Впрочем, последний под конец своей жизни также возвращался к «метафизике» контрапункта. И во всем этом сказывались не только попытки сохранить старое в новом, но и тенденции тех или иных поблажек старому — когда отступали силы прогресса и новаторства.

Мелос Гайдна до некоторой степени стоек на всем протяжении его творческого пути, но, однако, обнаружи-

¹ Не случайно Чайковский, обожая Моцарта, довольно равнодушно относился к Гайдну.

² Dies, S. 202.

вает тенденции постепенного развития чистоты и рельефности фольклорных интонаций в произведениях ранней и средней поры и тенденции некоторого приближения к музыкальному языку романтиков в позднее время.

Гармония Гайдна представляет собою весьма крупное, поистине этапное историческое явление. В ней следует, конечно, отделять специфические черты (например, фольклорного характера диссонансы «столкновений», «вольничные» органые пункты и т. п.) от общеисторических тенденций музыкальной логики. В последнем отношении Гайдн также явился ближайшим предшественником Бетховена. Мажоро-минорный лад (обогащенный рядом иных ладовых образований) представляет у Гайдна уже весьма четко дифференцированную и богатую отношениями и оттенками логическую систему.

Процесс постепенного усиления роли субдоминанты в тональных планах, кадансах и вообще кадансового характера оборотах — крайне существенная сторона развития гармонического мышления Гайдна. В кадансах и кадансовых оборотах мы наблюдаем рост значения простых и альтерированных субдоминантовых гармоний, в тональных планах — рост удельного веса тональностей второй и четвертой ступеней за счет излюбленных ранее натуральных медиант (третьей, шестой ступеней).

Однако и в самых поздних своих сочинениях Гайдн (как и Моцарт) все же не доходит до формирования последовательной динамически действенной триадности гармонических функций, непревзойденно развитой Бетховеном. Роль субдоминанты у Гайдна остается относительно скромной.

Другим, очень приметным, фактором эволюции гармонии Гайдна явилось появление в его поздних сочинениях черт предромантической гармонии, сильно развитой впоследствии Бетховеном. Таковы побочные септаккорды, энгармонизмы, альтерированные медианты и т. п. Порою Гайдн достигал замечательной тонкости гармонических переходов и оттенков или с радостью отдавался игре мягких, ступешанных и эмоционально гибких гармонических красок.

Для полноты картины следует упомянуть, что, подобно элементам архаической полифонии, и элементы архаической гармонии порою всплывали в творчестве Гайдна, что, конечно, всегда было связано с архаизацией образов.

В ритмах Гайдна, как и в других факторах его музыки, следует различать специфически фольклорное (например, ряд деталей ритмики менуэтов) и общеисторические, формообразующие тенденции.

Через воспроизведение и претворение фольклорных интонаций в музыку Гайдна проникло множество очень живых, ярких, броских, а равно и пластичных ритмических фигур, которые образовали важнейший ритмический фонд его музыки. Из этого фонда Гайдн черпал стимулы ритмического развития. Поразительна упругость ритмики Гайдна, никогда не застаивающейся (если нет на то особых целей), постоянно импульсивной, рождающей новые и новые элементы. Эта ритмика исключительно выпукла, рельефна¹, она содержит множество зародышей бетховенского ритмического мышления — в трактовке ритмического фона, в энергичной разработке мелких тематических элементов, в приемах ритмических нарастаний, торможений и срывов, в применении отдельных характерных ритмических фигур.

Оркестр Гайдна (шире — инструментовка и темброво-регистровая фактура его сочинений) обнаруживает в нем гениального новатора и поистине прогрессивного художника.

Точность квартетного и оркестрового письма Гайдна совершенно поразительна в смысле уравновешенности, соразмерности отдельных звучностей и соответствия результатов намерениям.

Звуковой рисунок его партитур столь четок, что кажется награвированным; малейшее смещение линий способно тут нарушить стройность ансамбля.

Формирование оркестра (основанного на освобождении и индивидуализации инструментов и инструментальных групп), квартетного стиля и фактуры клавирных сонат близко подводят Гайдна к Бетховену². Вместе с тем оркестр Гайдна еще не завершил эмоционально-образную индивидуализацию групп (как контрастных единиц) и не дал свободы действия медным духовым инструментам. Квартет Гайдна еще не завершил формирование камерного,

¹ В отличие от более вкрадливой и изощренной, а то и капризной ритмики Моцарта.

² Прав, например, Л. Шмидт, когда он исторически связывает бетховенские фортепианные сонаты по преимуществу с гайдновскими, но не с моцартовскими (L. Schmidt. Joseph Haydn, S. 70).

интимно-углубленного стиля. Клавирная соната Гайдна (даже в поздние годы его творчества) еще колеблется между фактурно-исполнительскими возможностями старых и новых инструментов.

Характерный прогресс мы наблюдаем и в эволюции инструментальных форм Гайдна.

Сначала в инструментальных произведениях Гайдна безраздельно господствует, как мы видели, сонатная форма. Она сохраняет свое крупное значение до конца, причем проходит длинный путь развития и обогащения (вспомним расширение тематического состава, рост разработки, проникновение элементов ее в экспозицию и репризу, расширение коды, обособление побочной и заключительной партий, а также целый ряд структурных новаций, отмечавшихся нами по ходу обзора).

Тем не менее, наряду с сонатной формой, в более поздних сочинениях Гайдна начинают усиленно выдвигаться рондовые формы, развитие которых обнаруживает, по крайней мере, две основные тенденции.

Одна из них чаще и яснее всего (но не исключительно!) проявляет себя в медленных частях. Это — тенденция рондо-вариационная по преимуществу, основанная обычно на чередовании мажорной и минорной фаз.

Вторая тенденция (имеющая место чаще всего, но не только в финалах) есть тенденция развития в рондовых формах связей и разработочных элементов. Эта тенденция ведет непосредственно к «сонатизации» рондо (при сохранении его специфики!), широко и решительно осуществленной Бетховеном.

Наряду с эволюцией сонатных и рондовых форм Гайдна, его трехчастные формы (связанные, как правило, с менуэтами и скерцандо), а также формы вариационные проходят путь усложнения и расширения. Примечательно, конечно, и взаимопроникание трехчастных и рондовых форм (в простейших случаях = А — В — А₁).

Одним словом, в ходе исторического развития творчества Гайдна происходит очень яркий и неуклонный процесс спецификации форм, связанных с отдельными частями сонатно-симфонического цикла. В конечном счете этот процесс подготавливает возможность программных по смыслу инструментальных концепций Бетховена.

Упомянувшиеся выше стремления Гайдна создавать в инструментальных сочинениях образы человеческих харак-

теров также развивались в направлении образных концепций Бетховена.

Обзор эволюции форм у Гайдна убеждает нас (как и анализ их содержания) в громадном прогрессивном значении музыки великого композитора.

Это прекрасное искусство покоряет нас самобытностью, свежестью, мудрой рациональностью. В нем же скрыты и подчас едва заметны могучие силы, которые освободил еще при жизни Гайдна его непокорный ученик и искренний почитатель — Людвиг Бетховен.

При всяком сколько-нибудь последовательном сопоставлении Гайдна с Бетховеном мы возвращаемся к вопросу о связи искусства Гайдна с идеями эпохи великой французской революции. На страницах этой книги было приведено много примеров того, насколько близко и часто Гайдн подходил к формированию боевых, героических и драматических образов, а равно и совокупность выразительных средств Бетховена — величайшего глашатая революционных идей в музыке. Но тем важнее помнить, что, даже вплотную подойдя во многом к сфере музыкальных идей Бетховена, Гайдн остановился на границе этой сферы, выказывая поразительно живое восприятие передовых эмоций века, но не будучи в силах разорвать пути своего консервативного мировоззрения. И эта «пограничность» Гайдна — одно из самых волнующих и драматических качеств его искусства!¹

Гайдн жил в эпоху, когда еще не сложились национальные школы. Но идея и существо народности, как мы видели, уже представлены в его искусстве с покоряющей, необыкновенной силой. И это — главное в Гайдне. Ни у одного из композиторов-современников мы не находим столь последовательной народности мироощущения и миропонимания, как у Гайдна. Народный идеал красоты и морали, душевного здоровья и цельности Гайдн выразил с непревзойденной полнотой и яркостью. Это сделало искусство Гайдна подлинной вершиной народности музыки в XVIII веке. Это же способствует сохранению

¹ Это качество проявилось, кстати сказать, и в судьбе «Сотворения мира» Гайдна, которое вдохновило русского революционера А. Н. Радищева. Б. С. Штейнпресс в своей статье «Радищев и Гайдн» («Советская музыка», 1968, № 6) очень верно и убедительно охарактеризовал границу, отделившую прогрессивные идеи Гайдна от идей революционных.

образцового значения Гайдна как народного композитора и в наши дни.

Мы живем в совершенно иных исторических условиях, бесконечно далеких от тех, что породили крестьянскую идеологию великого венского мастера, которой, при всем ее развитии, суждено было остановиться на грани грандиозных порывов человечества в будущее. Но у Гайдна и сейчас можно и должно многому учиться. Его искусство своим примером помогает преодолевать индивидуализм, растворять своевольное я в огромной, бессмертной личности народа, нести людям свет и радость, «легкое дыхание» не оборимой и вечно обновляющейся, никогда не погибающей народной жизни.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

| <i>Годы</i> | <i>Жизнь</i> | <i>Творчество</i> |
|-------------|---|-----------------------------------|
| 1732 | 31 марта — рождение (дер. Рорау). | |
| 1737 | С осени — в Хайнбурге (у И. М. Франка). | |
| 1739 | Г. Рёйтер в Хайнбурге (он решает зачислить Г. в свою венскую капеллу). | |
| 1740—1749 | Г. в капелле Рёйтера в Вене. | Первые опыты композиции. |
| 1749 | Ноябрь — Рёйтер выгоняет Г. из капеллы. Ночные скитания по Вене. Приют у И. М. Шпанглера. | |
| Около 1750 | | Первая месса (фа мажор). |
| 1750 | Весной в Мариацелле. Ссуда А. Бухгольца. Г. поселяется на улице Капустного рынка в Вене. | |
| 1751 | Знакомство с И. Н. Курцем. | Музыка к «Кривому бесу» И. Курца. |
| 1753 | Занятия Г. с Н. А. Порпорой в Вене. | |

| <i>Годы</i> | <i>Жизнь</i> | <i>Творчество</i> |
|--------------------------|--|--|
| 1754 | 23 февраля—смерть матери Г. | |
| Середина 1750-х годов | В Маннерсдорфе. На новой квартире в Вене. Воры. Визит отца. Знакомство с Вагензейлем и Глюком. | |
| 1755 | 19 июля—отец Г. вступает во второй брак. Знакомство Г. с Фюрнбергом. | Первый струнный квартет. |
| 1758 | | Музыка к «Новому красному бесу» Курца. |
| 1759—1760 | На службе у графа И. Ф. Морцина (в имении Лукавец около Пльзенья). | |
| 1759 | | Первая симфония. |
| До 1760 г. | | Первая клавирная соната. |
| 1760 | 26 ноября—женитьба Г. на А. Келлер. | |
| 1761 | 1 мая—Г. заключает контракт с кн. П. А. Эстерхази. | Симфонии №№ 6—8 («Утро», «Полдень» и «Вечер»). |
| 1761—1766 | Г. в Эйзенштадте на службе у Эстерхази. | |
| 1762 | Начало дружбы Г. с К. Диттерсдорфом. Июль—кн. Николай Эстерхази утверждает расширенный состав оркестра. | Конец года—пастораль «Ацис и Галатее». |
| 1762—1765 | | Симфонии №№ 9—31. |
| 1763 | 12 сентября—смерть отца Г. | |

| <i>Годы</i> | <i>Жизнь</i> | <i>Творчество</i> |
|-----------------------|--|---|
| 1765 | | Каприччио соль мажор для клавира. |
| 1766 | После смерти Г. Вернера (3 марта) Г. получает титул обер-капельмейстера у Эстерхаза. Летом в Эстерхазе (начало жизни там). | Сценическая интермедия «Певунья». Большая органная месса (ми-бемоль мажор). |
| Около 1767 г. | | «Stabat Mater». |
| 1768 | | Симфония № 49 «La passione». Опера «Аптекарь». |
| До 1769 г. | | Шесть струнных квартетов соч. 9 (№№ 19—24). |
| 1769 | | Опера «Рыбачка». |
| Между 1769 и 1773 гг. | | «Cäcilienmesse». |
| 1770 | Март — тяжелое заболевание Г. | |
| 1771 | | Шесть струнных квартетов соч. 17 (№№ 25—30). |
| 1772 | | Шесть струнных квартетов соч. 20 (№№ 31—36). «Nikolaimesse». Симфония № 45 («Прощальная»). |
| 1773 | Императрица Мария Терезия в Эстерхазе. | Симфония № 48 («Мария Терезия»). Опера «Обманутая неверность». Клавирные сонаты №№ 21—26. |
| 1774 | | Симфонии №№ 54, 56, 57. Симфония № 55 («Школьный учитель»). |

| <i>Годы</i> | <i>Жизнь</i> | <i>Творчество</i> |
|-------------|------------------------------------|---|
| 1774—1775 | | Оратория «Возвращение Товия». |
| 1775 | | Опера «Неожиданная встреча». |
| 1776 | | Опера «Истинное постоянство». |
| 1777 | | Опера «Лунный мир». |
| 1778—1781 | | Шесть струнных квартетов соч. 33 (№№ 37—42). |
| 1779 | Знакомство Г. с Луиджей Польцелли. | Опера «Необитаемый остров». |
| 1780 | | Опера «Вознагражденная верность». |
| 1781 | Знакомство Г. с Моцартом. | Выход в свет первых двенадцати песен. |
| 1781? | | Симфония № 73 («Охота»). |
| 1782 | | Опера «Роланд-паладин». «Mariazellermesse». |
| 1783 | | Опера «Армида». |
| 1784 | | Публикация второй серии песен (12). Клавирные сонаты №№ 40—42. |
| 1785 | Г. вступает в масонский орден. | «Семь слов Спасителя на кресте». |
| 1785—1786 | | «Парижские» симфонии (№№ 82—87). |
| 1785—1787 | | Клавирные сонаты №№ 44—46. |
| 1787 | | Шесть струнных квартетов соч. 50 (№№ 44—49). |

| Годы | Жизнь | Творчество |
|-----------|--|--|
| 1788? | | Шесть струнных квартетов соч. 54 и 55 (№№ 57—62). Симфония № 92 («Оксфорд»). |
| 1789 | Начало знакомства с семьей Генцингеров. | Клавирная фантазия до мажор. |
| 1789—1790 | | Клавирная соната № 49 (посв. М. Генцингер). |
| 1790 | 28 сентября—смерть князя Николая Эстерхази. Конец службы. Г. переселяется в Вену. | Шесть струнных квартетов соч. 64 (№№ 63—68). Клавирные вариации до мажор. «Прощальная песня» для голоса и клавира. Песня «In nomine Domini» (14 декабря). |
| | 15 декабря—отъезд из Вены. Мюнхен (знакомство с Кристианом Каннабином). Бонн. Брюссель. 31 декабря—Кале. | |
| 1790—1797 | | Клавирные трио №№ 14—32. |
| 1791 | 1 января—отплытие в Англию. Дувр. 2 января—прибытие в Лондон. Знакомство с Ч. Бёрни. | Опера «Душа философа». Симфонии №№ 93—96. |
| 1791 | 11 марта—первый концерт Саломона (исполнена симфония Г. № 93). Июнь—знакомство Г. с Ребеккой Шрётер. 8 июля—Г. возведен в сан доктора музыки (Оксфорд). Поездки по Англии. Поздняя осень—возвращение в Лондон. | |

| Годы | Жизнь | Творчество |
|-----------|--|---|
| 1792 | Февраль — май — двенадцать концертов Саломона. Июнь — поездки по Англии. Знакомство с астрономом У. Гершелем. Конец июня — отъезд из Англии. Бонн (первая встреча с Бетховеном). Франкфурт. 24 июля — возвращение в Вену. 10 ноября — Бетховен приезжает в Вену учиться у Г. | Симфонии №№ 97—98. Хор с оркестром «Бурия». |
| 1793 | 28 января — смерть Марианны Генцингер. В Вене и Эйзенштадте. Осень — покупка дома в предместье Вены Гумпендорф. | Шесть струнных квартетов соч. 71 и 74 (№№ 69—74). |
| 1793—1795 | | Симфонии №№ 99—104. |
| 1794 | 19 января — отъезд в Англию 10 февраля — первый концерт Саломона в Лондоне. 12 мая — последний концерт Саломона. Июль — Г. в Портсмуте. Август — Г. на курорте Бат. В Бристоле. Ноябрь — Г. в Престоне. | Клавирные сонаты №№ 51 и 52. |
| 1794—1795 | | Клавирная соната № 50. |
| 1795 | 4 мая — концерт (бенефис) Г. в Лондоне. Другие концертные выступления (апрель, май, июнь). 15 августа — отъезд Г. из Лондона. В Вене. Осенью Г. навещает Рорау. | |

| Годы | Жизнь | Творчество |
|-----------|--|---|
| 1796 | | Концерт для трубы с оркестром. «Paukenmesse». «Heiligenmesse». «Kaiserlied» («Песнь кайзеру»). |
| 1797 | Первая половина лета — Г. поселяется в своем доме (Гумпендорф). | Шесть струнных кватретов соч. 76 (№№ 75—80). |
| 1797—1798 | | Оратория «Сотворение мира». |
| 1798 | Г.—член шведской королевской Музыкальной академии. | «Nelsonmesse». |
| 1799 | | «Theresienmesse». Два струнных кватрета соч. 77 (№№ 81—82). |
| 1799—1800 | | Оратория «Времена года». |
| 1800 | 20 марта — смерть жены Г. 23 мая — договор с Л. Польцелли. | |
| 1801 | Август — получение медали от 142 французских музыкантов. Первый вариант завещания Г. | «Schopfungsmesse». |
| 1802 | | «Harmoniemesse». Венгерский национальный марш. |
| 1803 | | Струнный кватрет соч. 103 (№ 83). |
| 1804 | Г. — почетный гражданин Вены. | |
| 1805 | Март — Г. с помощью И. Эльслера составляет тематический указатель своих сочинений. | Новая редакция первой мессы. |

| Годы | Жизнь | Творчество |
|------|---|-----------------|
| 1806 | | Наброски песен. |
| 1808 | <p>Г. — почетный член Петербургского Филармонического общества (медаль в его честь). 27 марта — торжественное празднование 76-летия Г. в Вене.</p> | |
| 1809 | <p>7 февраля — последний вариант завещания Г. 31 мая — смерть Г. в Вене. 1 июня — похороны.</p> | |

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА О ГАЙДНЕ

НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

- Альшванг А. Иосиф Гайдн. Избранные сочинения в двух томах, т. 2. М., 1965.
- Асафьев Б. (Игорь Глебов). Гайдн. Критические статьи, очерки и рецензии. М.—Л., 1967.
- Вольман Б. Наследие Гайдна в России. «Советская музыка», 1959, № 6.
- Дилакторская Н. Повесть о Гайдне. Л., 1964.
- Конен В. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. М., 1968.
- Ливанова Т. Музыкальная классика XVIII века. М.—Л., 1939.
- Попова Т. Гайдн. Изд. 3. М., 1967.
- Рабинович А. Гайдн. Изд. 2. Л., 1937.
- Филенко Г. Забытая опера Гайдна. «Советская музыка», 1965, № 9.
- Финдейзен Н. Музыка Гайдна в России. «Русская музыкальная газета», 1904, № 20—21.
- Штейнпресс Б. Радищев и Гайдн. «Советская музыка», 1968, № 6.

Кроме того, ряд высказываний о Гайдне М. А. Балакирева, М. И. Глинки, Ц. А. Кюи, Г. А. Лароша, В. Ф. Одоевского, С. С. Прокофьева, А. Н. Радищева, Н. А. Римского-Корсакова, А. Г. Рубинштейна, А. Н. Серова, В. В. Стасова, Л. Н. Толстого, П. И. Чайковского, Т. Г. Шевченко и других.

- Barta D. und Somfai L. Haydn als Opernkapellmeister. Budapest, 1960.
- «Bericht über die internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydn. Budapest, 1961.
- Botsiber H. Joseph Haydn. Unter Benutzung der von C. F. Pohl hinterlassenen Materialien. Bd III. Leipzig, 1927.
- Böttcher H. M. Die Abschiedssymphonie. Eine Haydn-Novelle. DDR, Berlin.
- Brand C. M. Die Messen von Joseph Haydn. Würzburg, 1941.
- Brenet M. [Bobilier Mari]. Haydn. Paris, 1909.
- Carpani G. Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn. Milano, 1812.
- Dies A. Chr. Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. DDR, Berlin (Henschelverlag).
- Geiringer K. Joseph Haydn. Der schöpferische Werdegang eines Meisters der Klassik. Mainz, 1959.
- Greisinger G. A. Biographische Notizen über Joseph Haydn. Leipzig, 1810.
- Joseph Haydn. Ausstellung zum 150 Todestag. Wien, 1959.
- Haydn Joseph. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen. Budapest, 1965.
- «Joseph Haydn und seine Zeit». Ausstellung Schloss Petronell (Niederösterreich). Mai bis October 1959. Wien, 1959.
- Haydns Werke in der Musiksammlung der Nationalbibliothek Széchényi in Budapest. Budapest, 1959.
- Hoboken A. van. Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Bd I. Mainz, 1957.
- Horányi M. Das Esterhazysche Feenreich. Budapest, 1959.
- Jacob H. E. Joseph Haydn. Sein Kunst, seine Zeit, sein Ruhm. Hamburg, 1952.
- Kretschmar H. Die Jugendsymphonien Joseph Haydns. Gesammelte Aufsätze. Leipzig, 1911.
- Landon H. C. Robbins. The symphonies of Joseph Haydn. London, 1955.
- Landon H. C. Robbins. Supplement to The symphonies of Joseph Haydn. London, 1961.
- Larsen J. P., Landon H. C. Robbins. Haydn F. J. «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», Bd 5. Kassel und Basel, 1956.
- Mersmann H. Die Kammermusik, Bd I. Leipzig, 1933.
- Nohl L. Musiker-Briefe. Leipzig, 1867.
- Nowak L. Joseph Haydn. Leben, Bedeutung und Werk. Wien, 1959.

- Petzold R. Joseph Haydn. Sein Leben in Bildern. Leipzig, 1959.
- Pohl C. F. Joseph Haydn. Leipzig, 1878 und 1882 (2 Bände).
- Reismann A. J. Haydn Sein Leben und seine Werke. Berlin, 1879.
- Sandberger A. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte. München, 1921.
- Schmidt L. Joseph Haydn. Berlin, 1898.
- Schnerich A. Joseph Haydn und seine Sendung. Zürich, Leipzig, Wien, 1922.
- Seeger H. Joseph Haydn. Leipzig, 1961.
- Somfai L. Joseph Haydn. Sein Leben in zeitgenössischen Bildern. Budapest, 1966.
- Steinpress B. Haydns Oratorien in Russland zu Zeiten der Komponisten (Haydn-Studien, Bd II, H. 2. Köln, Mai 1969).
- Stendahl. Vies de Haydn, de Mozart et de Métastasio. Paris, 1854.
- Vigh J. Wenn Haydn ein Tagebuch geführt hätte... Budapest, 1966.
- Worbs H. Chr. Die Sinfonik Haydns; DDR, 1956. Herausgegeben von Ministerium für Kultur. Als Manuscript gedruckt.

Кроме того, ряд высказываний Г. Берлиоза, Л. Бетховена, Ж. Бизе, И. В. Гёте, Э. Т. А. Гофмана, Ф. Листа, Дж. Россини, И. Ф. Стравинского, Ф. Шеллинга, Ф. Шиллера, А. Шопенгауэра, Р. Шумана и других.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН¹

- Аберт Г.— 153
 Агрикола М. — 242
 Альбрехтсбергер И. Г.— 44. 244
 Альт Я.— (22), 44
 Альшванг А. А.— 13, 265
 Аптони А.— 207
 «Артария» (издательство —
 143, 154
 Асафьев Б. В. — 13, 287
- Бадини К. Ф. — 196
 Байо П.— 278
 Балакирев М. А. — 7, 8
 Барта Д.— 15
 Бах И. С.— 11, 42, 48, 119, 244
 Бах Ф. Э.— 33, 35, 42, 285
 Беллини В.— 179, 279
 Берлиоз Г.— 10, 241, 244, 254,
 279, 283, 289
 Бёрни Ч.—82, 195, 198, 242, 266
 Бесселер Г.— 127
 Бётхер Х.— 100
 Бетховен Л.— 7, 9—11, 16, 18,
 34, 44, 46—48, 51, 53, 55,
 58, 63, 64, 76, 78—81, 83, 90,
 94—96, 107, 108, 111 112,
 115—119, 123—125, 128, 130,
 134, 137, 139, 145, 146, 149,
 151, 156, 158—160, 162, 179,
 180, 185—187, 206—210, 212,
 214, 216, 219, 227, 228, 230,
 232—235, 241, 244, 256, 259,
 267, 270, 273, 278, 280, 283,
 288, 291—297
 Бизе Ж.— 6
 Бленд Дж.— 176
 Бобилье М.— 218
 Боккерини Л.— 74. 137. 278
 Бородин А. П.— 8
 Ботштыбер Г.— 14. 15
 Брасси Н.— 201
 «Брейткопф и Гертель» (изда-
 тельство)—14, 255, 266
 Бухгольц А.— 29
 Бюкен Э.— 161, 248
 Бюргер Г. А.— 161
- Вагензейль Г. К.— 24, 37, 41,
 285

¹ Составитель — Н. И. Баранская. Цифрами, заключенными в скобки, помечены страницы, на которых имя встречается в подписях под иллюстрациями.

- Вагнер Р.—10, 146 246, 263,
 279, 288, 289
 Вейгль Й.—85
 Вебер К. М.—107, 146, 256, 271,
 272, 275, 278
 Верди Дж.—260
 Вернер Г. Й.—68, 74, 99
 Вивальди А.—42, 78, 82, 255
 Виганд Б.—275
 Винкельман И.—84, 113
 Вольтер Ф.—42
 Ворбс Г. Х.—62, 96
 Враницкий П.—274
- Гайдн Матиас —17, 20, 40, 42,
 60, 85, 86
 Гайдн Михаил —17, 27
 Гайдн (урожд. Келлер) М. А.—
 66, 67, 101, 115, 151, 201,
 206, 220, 276
 Гайдн (урожд. Коллер) А. М.—
 17, 20, 28, 40, 60
 Галь Г.—112
 Галль Ф. И.—282
 Гассе А.—142
 Гегель Г. Ф.—241, 279
 Гейрингер К.—14
 Гендель Г. Ф.—7, 11, 60, 195,
 196, (199), 244, 246, 248,
 250, 285
 Генцингер М.—166, 168, 169,
 179, 190, 193, 198, 200—205,
 207, 221
 Генцингер П. Л.—166, 190
 Георг III —222
 Георг IV ((принц Уэльский)—
 223
 Гербер Э. Л.—52
 Гердер И. Г.—42, 114, 171, 241
 Герстенберг В.—113
 Гершель У.—206
 Гёте И. В.—42, 113, 114, 122,
 123, 241, 242, 288
- Гиршфельд Р.—108
 Глазунов А. К.—255
 Глейм И. В.—159
 Глинка М. И.—10, 92, 97, 248,
 274, 279
 Глюк Х. В.—41, 42, 84, 114,
 115, 142, 162, 256
 Гольбах П. А.—114
 Гольдони К.—109, 112
 Горацій —77
 Гофман Э. Т. А.—114, 278, 286,
 287
 Грасси А.—240, (251), (257)
 Грассалкович А.—191
 Гретри А. Э.—6
 Гризингер Г.—13, 30, 40, 60, 67,
 73, 77, 78, 104, 115, 246,
 275, 280, 284
 Грильпарцер Ф.—242
 Грундман И. Б.—102, (105)
 Гуттенбрунн Л.—(88), (203),
 204
- Дакен Л. К.—56
 Даниель У.—(198)
 Данс Ж.—(229), 239
 Дебюсси К.—131
 Дельзенбах И. А.—(24)
 Джакоб Э.—14, 21, 76, 236,
 260, 289
 Диабелли А.—18
 Дидро Д.—42
 Диттерсдорф К.—83, 142
 Дилакторская Н. В.—13
 Дис А.—13, 28, 32, 59, 198, 206,
 275, 277, 293
- Зандбергер А.—45, 46, 53, 54
 Зондхеймер Р.—82
- Ипروهец В.—280

- Каннабих К.—84, 193, 225
 Каналетто А.—23
 Кант И.—84, 171, 241, 278
 Карл IV, испанский—74
 Карпани Дж.—151, 275, 280
 Кванц И. И.—33
 Келлер II. П.—66
 Келлер Т.—66
 Керубини Л.—275
 Кечкемети И.—15
 Кёрнер К. Г.—252
 Ким К.—104
 Клаидиус М.—114
 Клейнер С.—(34)
 Клиггер Ф. М.—114
 Кольтеллини М.—134
 Конен В. Дж.—283, 285
 Корелли А.—285
 Коррера П.—41
 Крамер Ф.—152
 Крейцер К.—280
 Кремер У.—195, 204
 Крсмнитцер А.—280
 Крёш В.—17, (18)
 Кунау И.—78
 Куперсн Ф.—79
 Курц И. Й.—38, (38), 39
 Кухач Ф.—120
 Кюн Ц. А.—8—40, 265
 Кюхельбекер В. К.—137
- Ландерер Ф.—(38)
 Ланн Ж.—282
 Ланнер Й.—36
 Ларсен Е.—14
 Лассо О.—11
 Лафатер И. К.—75, 154
 Ларош Г. А.—11
 Лейбниц Г. В.—290
 Лендон Р.—14, 65, 81, 96, 120,
 146, 148, 150, 183, 235, 237,
 240
- Лесажа А. Р.—39
 Лессинг Г. Э.—84, 113, 114, 122,
 159
 Лехнер Л.—20
 Лёшепколь И.—(169)
 Лидли—244
 Лист Ф.—6, 10, 279
 Лобковец Ф.—271
 Ломоносов М. В.—42
 Лоренци Дж.—152
 Людовик XVI—113, 218
 Люлли Ж. Б.—111
- Малер Г.—291
 Мансфельд И. Э.—154, (155)
 Мара Г. Э.—222
 Маре Юг—278
 Мария Антуанетта—218
 Мария Терезия—102, 133, 134,
 140, 237
 Мария Федоровна—154
 Маттезон И.—25, 31, 33, 37,
 114
 Мейербер Дж.—279
 Мерсман Г.—119, 158, 175, 215,
 266, 268, 269
 Метастазиио П.—29
 Мильтон Дж.—244
 Мольер Ж. Б.—111
 Монн М. Г.—24, 285
 Монсинья П. А.—246
 Морцин Й. Ф.—59, 60, 66, 67
 Моцарт В. А.—7—11. 36, 46, 48,
 51, 53—58, 62, 63, 65, 76, 82,
 84, 91, 92, 94, 95, 105, 111,
 112, 114—118, 121, 125, 128—
 130, 135, 137, 140, 142,
 144—146, 147, 151, 153, 156,
 158, 165, (167), 171, 172,
 179, 180, 182, 190, 192, 193,
 205, 209, 212, 214, 215, 217,
 225, 228, 242, 250, 270,
 283, 285, 288, 292—295

- Моцарт К.—205
 Моцарт Л.—189
- Наполеон Бонапарт—236, 241,
 242, 278, 282
 Нейкомм С.—76, 136
 Нельсон Г.—236
 Новак Л.—14, 31, 158, 175, 177,
 182, 234, 236
 Новалис Ф. Г.—241, 278
 Новотный Ф.—136
 Ноль Л.—13
- Овидий —86
 Одоевский В. Ф.—6, 7
- Павел I —155
 Палестрина Дж. П.—11
 Паульс Э.—97
 Паэзиелло Дж.—142
 Перголеззи Дж.—42
 Петер И.—282
 Пирингер Б.—(279)
 Плейель И.—204, 205
 Поль К.—13—15
 Польцелли А.—151, 201
 Польцелли А. (младший)—152
 Польцелли Л. (урожд. Морески) — 151, 152, 166, 201,
 202, 219, 221, 276, 277
 Польцелли П.—152
 Попова Т. В.—13
 Порпора Н. А.—39—41
 Порто Н.—162
 Постль К.—18, (20)
 Прокофьев С. С.—12
 Пухберг И. М.—205
- Рабинович А. С.—13
 Радищев А. Н.—6, 297
- Рамо Ж. Ф.—56, 79, 114
 Реньяр Ж. Ф.—141
 Рейтер Г. (младший)—22—27
 (30)
 Рёслер И.—239, (243)
 Римский-Корсаков Н. А.—10,
 11
 Рихтер Жан-Поль — 241, 278
 Роан —101
 Робатц А.—(245)
 Робине Ж. Б.—290
 Розенбаум К.—282
 Россини Дж.—83, 109, 271, 274
 Рохлиц Ф.—239
 Рубинштейн А. Г.—9
 Руссо Ж. -Ж.—42, 84
 Рылеев К. Ф.—242
- Сабольчи Б.—120
 Саломон И. П.—191, 193, (195).
 195, 196, 200, 204, 205, 208,
 219, 221, 244
 Сальери А.—142, 274
 Санд Ж.—6
 Сарти Дж.—163
 Свитен Г.—143, 244, 256
 Сенанкур Э.—278
 Серов А. Н.—7, 10, 253, 256,
 264, 265
 Стамиц К.—278
 Стамиц Я.—42, 53, 285
 Стасов В. В.—253, 254
 Стравинский И. Ф.—12
 Сулеми К.—280
 Сульт Н.—278
- Тассо Т.—162
 Телеман Г. Ф.—37, 114, 242
 Тови Д. Ф.—206
 Толстой Л. Н.—11
 Томазини Л.—85, 116, 175, 190

- Томсон Дж. — 255
Тост И.—176
Траут А.—100
- Уолкер У. Дж — (199)
- Фазиус Г. С.— (195)
Фейерабах Л.—288
Феллерер К. Г.—236
Фердинанд —140
Фердинанд IV —191
Филд Дж. — 222, 271
Филс (Фильц) А.—62
Фишер В.—47
Франк И. М.—20—22
Франки Л. — 276
Франц II — 241, 242, 279
Франц Максимилиан —219
Фриберт К. — 140
Фридрих Вильгельм II — 173
Фукс И.—31
Фюрнберг К.—44, 59
- Хаас Р.—39
Хамбергер И.—191
Харрах К. А.—18, (20), 224, 240
Хашке Л. Л. — 242
Хегг Ф. — 20
Хейман Г. Д. — (34)
Хёнтер А. — 160, 206
Хёнтер Дж. — 206
Хиллер А.—114
Хобокен А.—14, 61, 76, 106
Хопнер Дж. — 204, 239
Хэрди Т. — (195), (223), 239
- Цах Я.—45
Циглер И.— (168), (193)
Циттерер И. — 239
- Чайковский П. И.—9, 255, 291,
292
Чимароза Д.—82, 278
- Шангран М.—161
Шарлотта — 222
Шатобриан Р. — 278
Шварценберг Й. — 143
Шевченко Т. Г.—6
Шекспир У.—122
Шеллинг Ф. В.—241, 252, 253,
264
Шеринг А.—37
Шиллер Ф.—84, 113, 122, 171,
241, 252, 253, 264, 278
Шмидт Л.—14, 212, 295
Шомфай Л.—15, 292
Шопен Ф.—107, 146, 279, 291
Шопенгауэр А.—264
Шпанглер И. М.—27, 29
Шрётер И. С.—198
Шрётер Р.—198, 221
Штейнпресс В. С.—297
Штандфус И.—42
Штраус И.—36
Штраус И.—36
Штраус Р.—260
Шуберт Ф.—36, 50, 58, 107,
119, 121, 139, 146, 159, 160,
177, 188, 233, 241, 247, 263,
270, 278, 288
Шуман Р.—132, 279, 288
Шютц К.— (28), (32), (251)
- Эльслер И.—221, 278, 280
Эльслер Ф.—221
Эрдеди Й.—266
Эстерхази А.—72, 189, 191, 193,
200, 206, 220, 221, 236
Эстерхази Й. А.—100

Эстерхази (урожд. Лихтенштейн) М. Э.—237
Эстерхази Н.—72, 221, 235, 237, 281, 282
Эстерхази Н. (Великолепный)—72, 74, 85—86, (88), 100, 101, 112, 132, 136, 140, 150, 170, 171, 172, 189

Эстерхази П. А.—29, 67, 68, (71), 71, 72, 85, 108
Эттинген-Валлерштейн К. Э.—154

Янсен Т.—234
Ястребцев В. В.—11

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|-----|
| Введение | 5 |
| Глава первая. Детство. Надежды и испытания | 17 |
| Глава вторая. Первые квартеты | 43 |
| Глава третья. Первые симфонии. Гайдн поступает на службу к князю Эстерхази | 61 |
| Глава четвертая. Оперы, симфонии, сонаты. В Эстерхазе | 85 |
| Глава пятая. Эмоциональный кризис творчества | 113 |
| Глава шестая. Страсти и привязанности | 144 |
| Глава седьмая. Конец службы | 173 |
| Глава восьмая. Первая поездка в Англию | 191 |
| Глава девятая. Вторая поездка в Англию. Оратория «Сотворение мира» | 221 |
| Глава десятая. Оратория «Времена года». Конец пути | 255 |
| Заключение | 283 |

ПРИЛОЖЕНИЯ

| | |
|--|-----|
| Основные даты жизни и творчества | 301 |
| Основная литература о Гайдне | 309 |
| Указатель имен | 312 |

К 79 Книга является первой русской монографией такого объема о великом австрийском композиторе. В ней на фоне эпохи, в перспективе традиций и новаторства дается жизнеописание Гайдна и показывается весь путь развития его творческой деятельности. Приложение содержит хронограф, библиографию, указатель имен.
Книга предназначена для музыкантов-профессионалов и для любителей музыки.

9-1-5
642-72

78 И

Юлий Анатольевич Кремлев

ЙОЗЕФ ГАЙДН

Редактор Е. Гордеева

Художник Г. Чеховский

Худож. редактор Ю. Зеленков

Техн. редактор В. Кичоровская

Корректор Т. Ключарева

Подп к печати 21/VIII 1972 г. А-03347 Формат бумаги 84×108¹/₃₂

Печ. л. 10,0 (Усл. п. л. 16,8) Уч.-изд. л. 16,79 (включая вклейку)

Тираж 20 000 экз. Изд. № 7257 Т. п. 1972 г., № 642

Зак. 978 Цена 1 р. 51 к., на бумаге № 1

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Главполиграфпрома
Государственного комитета Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
Москва, 109088, Южнопортовая ул., 24.