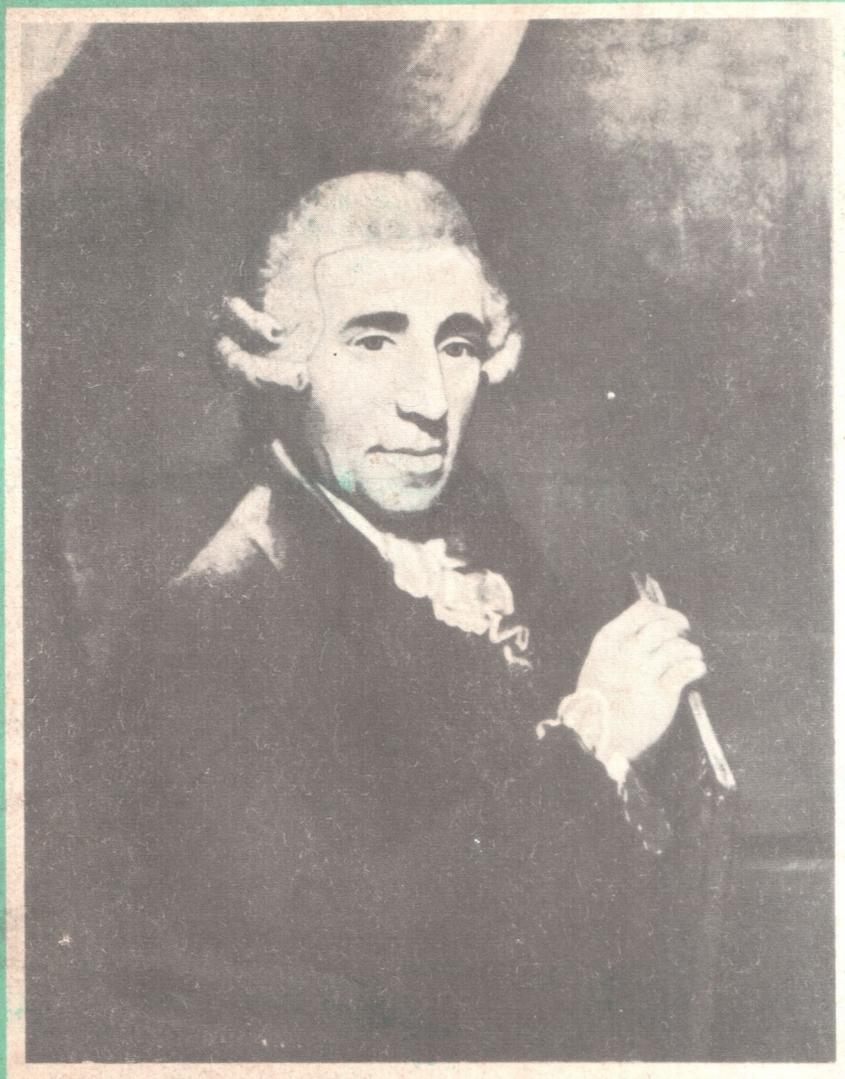


РАССКАЗЫ О МУЗЫКЕ ДЛЯ ШКОЛЬНИКОВ

М. Зильберквит

**ВЕЛИКИЙ МУЗЫКАНТ
ИЗ РОРАУ**

Повесть о Йозефе Гайдне



РАССКАЗЫ О МУЗЫКЕ ДЛЯ ШКОЛЬНИКОВ

М. Зильберквит

*ВЕЛИКИЙ МУЗЫКАНТ
ИЗ РОРАУ*

Повесть о Йозефе Гайдне

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА 1977

Зильберквит М. А.

3—61 Великий музыкант из Рорау. Повесть о Йозефе Гайдне. М., «Музыка», 1977.

72 с.; с ил. Серия «Рассказы о музыке для школьников».

Книга в доступной и увлекательной форме рассказывает юным любителям музыки о жизни и творчестве великого австрийского композитора Йозефа Гайдна.

3 $\frac{90108-247}{026(01)-77}$ 222—77

78И

© Издательство «Музыка», 1977 г.

ГЛАВА ПЕРВАЯ



сдалеко от восточных отрогов Альп, на берегу тихой реки Лейты, среди долин и лугов, поросших тростником, расположилось маленькое местечко Рорау. Наверное поэтому его так и назвали «Рорау», что означает «тростниковый луг».

Жителей в Рорау не так уж много. Живут они в дружбе и согласии, вместе работают и вместе отдыхают. А если вдруг и случается меж ними спор, тогда спешат они к белому глиняному дому, что стоит у поворота дороги. Здесь живет Матиас Гайдн.

В Рорау все уважают Гайдна и его семью — настоящие труженики, отзывчивые и приветливые люди. Сам Матиас — известный в округе мастер-каретник, человек справедливый: всегда рассудит, кто прав, а кто виноват. Жена его — Анна-Мария — кухарка, добрая и славная женщина.

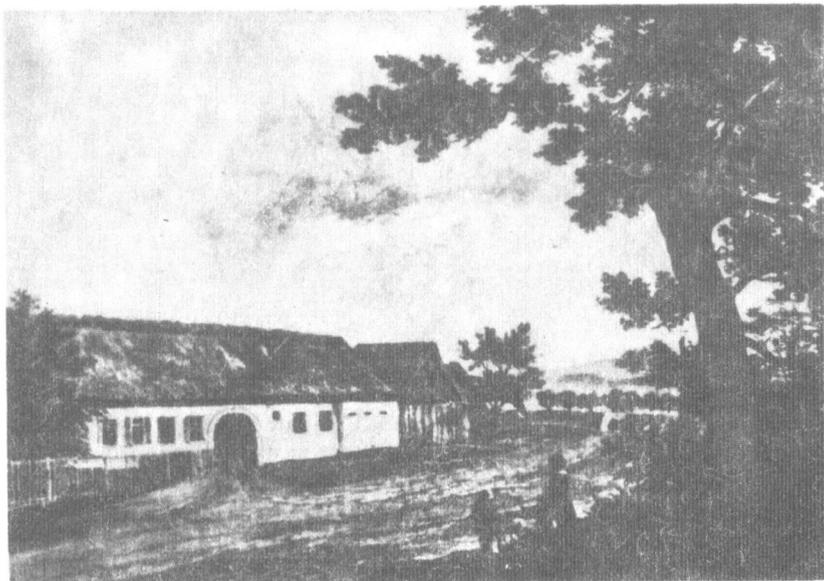
У Гайднов часто собирается народ, особенно в дни праздников. Матиас любит, когда в его доме звучит музыка, люди веселятся и танцуют. Сам хозяин дома тоже не отстает от гостей: он поет, аккомпанируя себе на арфе, хотя, по правде говоря, не знает ни одной ноты.

Но больше всех рад домашним праздникам маленький Йозеф — сын Гайднов. Стоит только зазвучать музыке, Йозеф тут как тут: устроится где-нибудь рядом и не сводит глаз с играющих на скрипке или мандолине.

Соседи и гости Гайднов знают, что маленький Зепперль — так зовут Йозефа дома — очень любит музыку, и слегка подтрунивают над ним:

— Ну-ка, Зепперль, покажи, как наш пастух созывает стадо!

Йозеф быстро складывает «трубочкой» маленькие кулачки, прижимает их к губам и издает звук, очень напоминающий сигнал рога.



Дом, где родился Йозеф Гайдн

— А ведь и вправду похоже, — улыбаются гости. — А теперь, Зепперль, сыграй нам на скрипке!

Йозеф мгновенно исчезает и вскоре возвращается с двумя палочками. Одну он, придерживая левой рукой, прижимает к подбородку, а второй водит, как смычком.

— Ай да Зепперль, ай да умница! Ты, наверное будешь музыкантом?

— Как бежит время! — продолжают между собой разговор гости. — Кажется, совсем недавно — 1 апреля 1732 года новорожденного Зепперля крестили. А теперь ему три года!

Взрослые говорят уже о чем-то другом, забыв про малыша. А он продолжает «играть», отстукивая деревянным башмачком такт и тихонько подпевая себе...

Над Рорау опустился вечер. На улице темно. Йозеф давно лежит в кроватке, но никак не может уснуть.

— Скажи мне, — спрашивает он отца, — почему ты делаешь кареты, а сам в них не ездешь?

Матиас подходит к сыну и садится рядом.

— Ну зачем простому крестьянину карета? — улыбаясь отвечает отец. — В них ездят господа, такие, например, как

наш граф Харрах. Им нужно ездить из зимнего дворца в летний и обратно. А если они пойдут пешком, то их туфли с блестящими пряжками, расшитый кафтан и белые парики покроются пылью. Спи, Зепперль.

— А что такое дворец? — не унимается Йозеф.

— Дворец — это огромный дом, больше, чем все дома в нашем Рорау вместе взятые. А свечей во дворце так же много, как деревьев в лесу. И когда они все горят, кажется, что светит яркое солнце.

— А ты, отец, бывал во дворце?

— Ну, конечно, бывал, и не раз, — важно отвечает Матиас. — Правда, не в самом дворце, а на дворцовой кухне, когда возил новую карету. Ну да мне люди рассказывали...

— Скажи, отец...

— Спи, Зепперль, спи. Завтра обо всем расспросишь.

Йозеф поворачивается лицом к стене, но еще долго не засыпает. Как бы ему хотелось тоже иметь туфли с блестящими пряжками, расшитый кафтан и парик! Надо будет завтра спросить отца, зачем носят парики, когда на голове растут волосы. Йозеф трогает пальцами свою белокурую головку.

Попадет ли он когда-нибудь во дворец? Или хотя бы на дворцовую кухню?..

Деревня Рорау лежит между двумя небольшими австрийскими городами — Хайнбургом и Бруком. Из Хайнбурга в гости к Гайднам часто приезжает их родственник Иоганн Матиас Франк.

Йозеф знает, что дядя Иоганн — музыкант, и всегда с нетерпением ждет его приезда.

Вот и сегодня Йозеф очень рад гостю. Тем более, что дядя Иоганн несколько раз просил его спеть и долго хлопал с ним в ладоши. Зепперль очень старательно выполнял все его указания, проделывая все быстро и с большим удовольствием.

А потом отец, мать и дядя долго разговаривали между собой, и маленький Йозеф то и дело слышал свое имя.

Когда он снова вошел в комнату, где сидели взрослые, мать вытирала слезы. Йозеф всего два раза в жизни видел, как мать плачет: когда умерли его младшие брат и сестра.

— Ну, Зепперль, — бодро и немного чужим голосом говорит отец, — хочешь поехать вместе с дядей Иоганном и учиться на музыканта?

У Йозефа дух захватывает от такого вопроса: еще бы, конечно! Впрочем, его ответ никого не интересует. Решают взрослые, а не он.

— Будешь прилично учиться и хорошо себя вести, — продолжает отец, — со временем станешь регентом хора, как дядя Иоганн, или, может быть, соборным органистом.

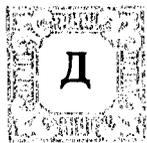
— Ничего, — обращается Матиас к продолжающей всхлипать жене, — мы будем его навещать. А уж любезный Иоганн Матиас присмотрит там за ним. А ты, Зепперль, веди себя, как подобает Гайдну...

Йозеф не слышит последних слов отца. В маленькой головке все путается: конечно, он хочет учиться музыке, но как он будет жить вдалеке от дома, без отца, матери, совсем один?..

Но все уже решено. И вскоре Зепперль покидает Рорау. Он не знал тогда, что навсегда прощается с родительской лаской и очень надолго — с сытным обедом.

Пятилетний Йозеф Гайдн начинал трудный, полный борьбы, унижений и радости путь музыканта.

ГЛАВА ВТОРАЯ



о вечера еще далеко, а уже темнеет. Наверное потому, что наступила осень, и дни стали короче. Йозеф выходит на улочку, по которой проходил уже трижды в течение последнего часа. Ему давно пора быть дома, но он нарочно не торопится. «Дома...»

Скоро год, как вот таким же пасмурным осенним днем отец привез его в Хайнбург. По сравнению с Рорау Хайнбург показался Йозефу огромным. Здесь все было больше: и Дунай во много раз шире Лейты, и соборная колокольня гораздо выше, чем в Рорау. Все больше и все чужое — чужой город, чужой дом.

Жить в доме дяди Иоганна оказалось совсем не так приятно, как петь и хлопать с ним в ладоши, когда он приезжал к ним в гости. Он взялся учить Зепперля музыке и другим предметам, но всякий раз, когда нужно было заниматься, у него находились другие дела. То он спешил на службу, то к нему приходили приятели, на столе появлялась бутылка вина, и звук игральных костей не смолкал до поздней ночи. Или же бывало так: поручит что-нибудь выучить (и притом грозит, что накажет, если Йозеф не выполнит задание!), а сам забывает даже спросить. Но стоит только раз провиниться, как колотушек не избежать.

Сам дядя Иоганн все же человек незлой. Зато тетка, его жена, — сущая ведьма. Вечно ворчит, а когда Йозеф ест свой

тощий завтрак, не спускает глаз с его рта. С ней вообще лучше не иметь дело. К тому же она порядочная неряха, и в комнатах всегда стоит такой запах, что и возвращаться домой не хочется.

С соборной площади донеслись первые звуки вечернего колокола. Йозеф прислушивается: начинает, как всегда, большой колокол, затем к его редким ударам присоединяются несколько других, меньшего размера колоколов. Йозеф мысленно добавляет к колокольному звону барабан, трубу и несколько струнных, и вот уже звучит целый оркестр, слышимый только ему одному.

Колокола умолкают, а Йозеф еще долго стоит, как зачарованный. Наконец, тишина выводит его из оцепенения. Только сейчас он понимает, что уже очень поздно. Надо поскорее идти домой, и так будет взбучка.

Йозеф приближается к дому Франков и сам не замечает, как становится другим. Стараясь быть незаметным, он еле слышно переступает порог, вбирая голову в плечи, как маленький еж.

Больше всего Йозеф любил те часы, когда оставался в доме один. Едва обнаружив, что кроме него никого нет, Йозеф устремлялся в самую заветную комнату, куда дядя Иоганн пускал его очень редко, да и то лишь вместе с собой.

В этой комнате никто не жил. Никто, кроме... музыки. Все, что находилось здесь, было связано с музыкой и потому интересовало Йозефа необычайно.

Прямо напротив двери стоял массивный шкаф с нотами. Йозеф осторожно открывал тяжелые дверные створки, бережно брал с нижней полки какую-нибудь тисненую золотом партитуру или клавир и подолгу разглядывал страницу за страницей. Неужели он когда-нибудь тоже научится так же аккуратно писать ноты или сможет что-либо исполнять по ним на каком-нибудь инструменте?

О том, как ему хотелось научиться играть, знал только он один. И причем не на одном, а сразу на всех музыкальных инструментах. Тем более, что в этой же комнате их было несколько. С каким восторгом смотрел на них маленький Йозеф! Ну и, конечно, не только смотрел. К счастью, дядя Иоганн такой рассеянный, что никогда не замечает, трогали что-нибудь в его комнате или нет. А не трогать всего, что там находилось, Йозеф просто не мог.

С превеликим трудом вытаскивал он из футляра пузатую валторну. Не один день понадобился ему для того, чтобы из нее раздавалось хотя бы несколько звуков. Когда наконец это

произошло, Йозеф пришел в неописуемый восторг — оказалось, они точь-в-точь напоминают звук рога, которому он подражал, когда был совсем маленьким.

С флейтой дело обстояло легче: она сама была намного легче валторны, и через несколько дней Йозеф научился играть на ней несложную мелодию.

После этого он решил, что духовые, в общем, освоены и пора переходить к струнным.

Первой Йозеф выбрал скрипку. Она нравилась ему больше всех остальных инструментов. Когда он слушал скрипку, ему казалось, что она разговаривает с ним, рассказывая что-то очень интересное и важное, причем только ему и никому другому.

Он-осторожно брал скрипку и долго, как полагается настоящему скрипачу, прилаживал ее между плечом и подбородком. Потом плавно поднимал смычок и... раздавался невыносимо скрипучий, совершенно не похожий на музыку звук. Правда, дядя Иоганн несколько раз показывал ему, как надо касаться смычком струн и прижимать их пальцами левой руки. Но скрипка все равно не пела, как у дяди Иоганна, а трещала и скрипела, как несмазанная дверь. Йозеф морщился, злился, но не сдавался, продолжая любить скрипку так же преданно и беззаветно.

Самым «упрямым» оказался инструмент почти с него ростом с огромным количеством струн. Дядя Иоганн называл его баритоном*. Йозеф мучился с ним невероятно долго, пока наконец не пришел к выводу, что научиться на нем играть вообще невозможно и сделали его просто так — по ошибке.

Теперь, после «личного» знакомства с некоторыми инструментами, Йозеф по-иному слушал оркестр, приходя на репетиции к дяде Иоганну. Когда оркестранты отдыхали, оставляя свои инструменты на местах, он разглядывал их, а если никто не прогонял, пробовал на них играть. В особый восторг приводили Йозефа литавры. Но приближаться к ним ему категорически запрещалось.

И вот однажды, когда они сидели дома и ужинали, дядя Иоганн вдруг сказал:

— Послушай-ка, Зепперль. Ты, конечно, знаешь, что такое литавры? Да, да, это тот самый барабан, к которому я тебе не разрешаю подходить. Возможно, ты слышал, что старый Кванц недавно скончался? Праздник не за горами, а играть

на литаврах некому. Так вот я и подумал: хоть ты еще и малыш, но ритм удержишь лучше, чем любой из моих оркестрантов. Так что, Зепперль, ты и сыграешь вместо бедняги Кванца.

Йозеф ликовал. Он даже не стал говорить дяде Иоганну, что уже не раз играл на литаврах. Двух репетиций ему вполне хватило, чтобы прекрасно почувствовать себя в новой роли.

Настал день праздника, и вся процессия во главе с оркестром появилась на улицах Хайнбурга. Рядом шли горожане, почему-то указывая на Йозефа и улыбаясь. А зрелище это было действительно забавное.

Дело в том, что дядя Иоганн придумал следующую шутку: впереди Йозефа шел маленького роста человечек, на спине которого и разместили литавры, чтобы крохе Йозефу было удобней играть. Йозеф, гордо вышагивая, с невозмутимым видом исполнял свою партию и никак не мог понять, что тут смешного.

Шел третий год пребывания Йозефа Гайдна в Хайнбурге. Но никто так и не обращал серьезного внимания на замечательные способности мальчика.

Не могло оставаться незамеченным только одно — его необыкновенный голос.

Об удивительно чистом и очень красивом по тембру голосе Йозефа знали все — и Франк, и прихожане Хайнбургского собора, и, конечно, хайнбургский священник.

И когда весной 1739 года в город проездом попал известный венский придворный композитор и соборный капельмейстер Георг Рейтер, отбравший по всей Австрии мальчиков-певчих для своей капеллы, первым, кого назвал ему священник, был Йозеф Гайдн.

Рейтер согласился послушать, как поет Йозеф. Но едва мальчик взял несколько нот, Рейтер наклонился к сидящему рядом Франку и сказал:

— Он может больше не продолжать. Этот серебряный голосок я готов увезти сегодня же, сейчас же!

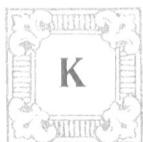
Матиас Гайдн, вызванный для совета, не возражал. Напротив, он был очень горд: еще бы, его сын будет петь в придворной капелле.

Едва мальчику исполнилось восемь лет, его отвезли в Вену. Отныне он стал певчим капеллы ее величества королевы Марии Терезии.

Так Гайдн попал в город, с которым впоследствии была связана вся его долгая жизнь.

* *Баритон* — здесь: басовый струнно-смычковый инструмент, разновидность виол. Помимо шести-семи струн для игры смычком, баритон имел от семи до двадцати и более резонирующих струн, которые использовались также для игры при помощи щипка большим пальцем левой руки.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ



какой была Вена в 1740 году, когда маленький певчий Йозеф Гайдн приехал сюда из Хайнбурга? О, не так-то просто ответить на этот вопрос в двух словах!

Прежде всего, это был город-красавец. Величественный Дунай делил его на две части, каждая из которых была по-своему удивительна и неповторима. Прямые широкие улицы Вены выглядели так парадно, что, казалось, специально создавались для торжественных процессий и празднеств. А какие здания и сооружения украшали город! Открытый в начале века королевский оперный театр, огромный, уносящийся своим многометровым шпилем в небо собор св. Стефана — да разве все перечислишь!

Кроме того, Вена — город столичный. Да не просто столичный — почти пол-Европы считало его своей столицей! Ведь Австрия властвовала в то время над Венгрией и Чехией, Моравией и Словакией, Галицией и Силезией, Хорватией и многими другими странами и народами. Вот почему на венских улицах слышалась самая разнообразная речь и самая разнообразная музыка. Здесь звучали мелодии, которые можно было услышать во всех уголках «лоскутной» Австрийской империи.

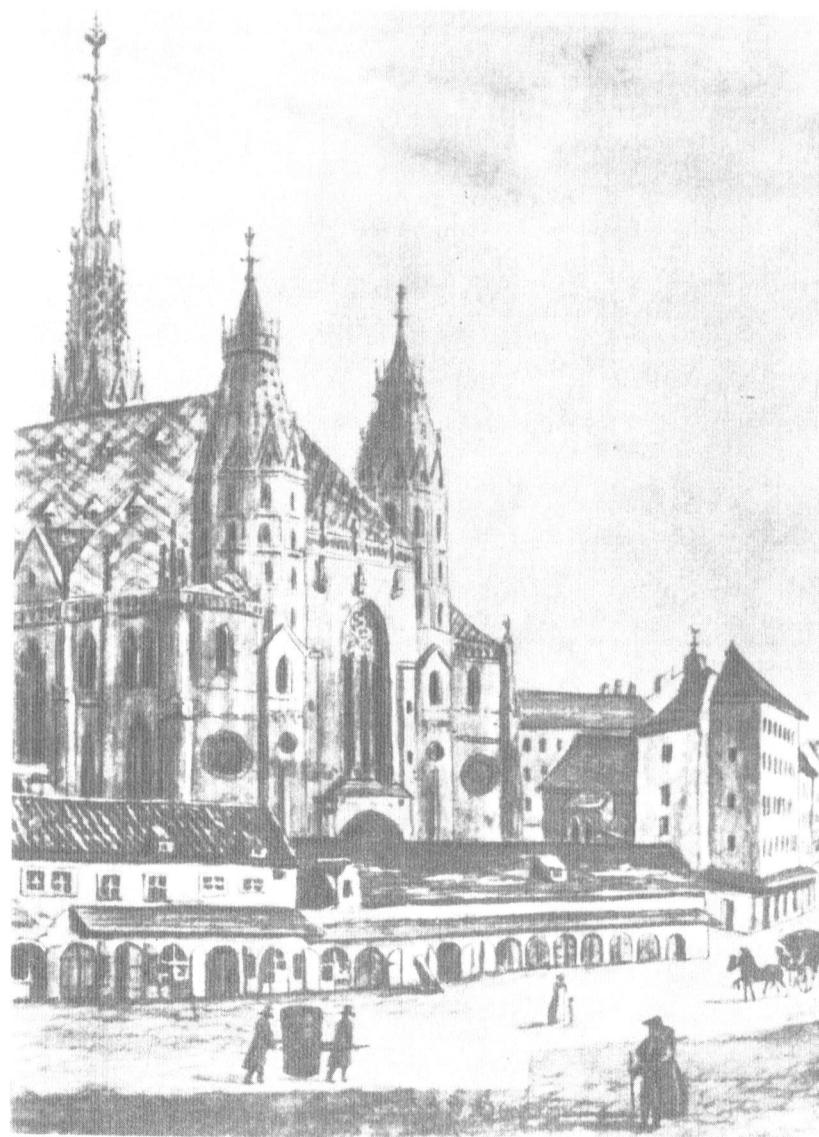
Голоса уличных певцов, звуки инструментов не смолкали в городе с самого раннего утра и до поздней ночи. Потому что Вена — город музыки.

Без музыки не может жить, кажется, ни один венец — от простого ремесленника до самой королевы Марии Терезии. Музыка звучит повсюду — в театрах, дворцах, салонах вельмож, академиях*, соборах и прямо на улицах.

В Вене живут многие известные композиторы и исполнители. Сюда стремятся попасть музыканты со всех концов Европы. Одни — чтобы поучиться и послушать своих знаменитых коллег. Другие — чтобы добиться здесь признания и славы. Потому что если тебя признала великим Вена, у твоих ног весь мир.

Вот в такое бурлящее музыкальное море и попал восьмилетний Йозеф Гайдн. Правда, он вовсе не собирался завоевывать ни Вену, ни тем более весь мир. Его желания были куда скромнее: во что бы то ни стало учиться музыке и по возможности... быть сытым.

* Академиями в Австрии, Италии и некоторых других странах назывались в XVIII и в начале XIX века концерты.



Собор св. Стефана в Вене.
На переднем плане дом для музыкантов капеллы

Раннее утро. В комнате, где спят мальчики-хористы, сыро и зябко. Йозеф открывает глаза. Он очень продрог и, наверное, уже не уснет. Впрочем, все равно надо вставать и торопиться к утреннему богослужению.

К службе никто не имеет права опаздывать, а Йозеф — тем более. Потому что он — солист, у него самые трудные партии во всех произведениях. Когда он поет, его звонкий голосок словно парит над всем хором, улетая под самый купол собора св. Стефана.

Он пел бы еще звонче, если бы так не сосало «под ложечкой». От этой похлебки, которую им дают почти каждое утро, только бурчит в животе. А едва встанешь из-за стола, как снова хочется есть.

Интересно, что сегодня будет после заутрени? Может быть, снова повезут во дворец? Это было бы чудесно. Когда в последний раз капелла выступала в королевском дворце, их так вкусно накормили!

Йозеф вообще любит, когда Рейтер возит их на какое-либо празднество. Хор мальчиков поет обычно не так уж много, зато какую чудесную музыку можно тут услышать! Если это большой прием, то перед гостями обязательно выступают знаменитые виртуозы и певцы, показывают отрывки из опер, ораторий и непременно играет оркестр. Едва капельмейстер делает знак оркестрантам, Йозеф вливается в них глазами, то прислушиваясь к звучанию отдельных инструментов, то слушая весь оркестр.

Нет, во дворец хор, конечно, сегодня не повезут. Иначе накануне их бы обязательно вымыли и постригли. Но если не во дворец, то хорошо бы поехать на свадьбу или, на худой конец, на похороны — там тоже можно сытно поесть и даже набить полные карманы впрок.

А скорее всего, никуда они сегодня не поедут. И это хорошо — можно будет хоть немного позаниматься на скрипке или клавири. А то целый день их что-нибудь заставляют делать — то утреннее богослужение, то дневное, то вечернее, а между службами бесконечные репетиции или какие-нибудь выступления.

Да, хорошо бы выдался свободный часок. Он взял бы свой маленький переносной клавиикорд и отправился бы на чердак, где никто не мешает и можно спокойно играть, что захочешь.

Йозеф оглянулся по сторонам. Все мальчики еще спали. Он тихонько встал с постели, на цыпочках подошел к двери, возле которой ровным рядом стояли башмаки всех хористов. Йозеф быстро взял два первых попавшихся башмака и, бесшумно придвинув к двери стул, поставил их на верхнюю

кромку чуть приоткрытой двери. Затем мигом водворил стул на место и нырнул в кровать. Через несколько минут в комнату должен войти этот тип — Франц, который будит их и следит за порядком. Вчера он ни за что дал Йозефу два подзатыльника. Пусть теперь получит сдачу — ботинками по своей пустой голове.

Йозеф глубже забирается под одеяло и, улыбаясь про себя, притворно закрывает глаза...

Однажды, когда Йозефу шел тринадцатый год, в капелле появился новый мальчик-хорист. Белокурой головкой, ясными, озорными глазами он удивительно напоминал маленького Йозефа. Это был его младший брат — Михаэль, которого Йозеф не знал: малыш родился как раз в то время, когда Йозефа отвезли в Хайнбург.

Йозеф сразу же очень привязался к Михаэлю, напоминающему ему отца, мать, родной дом. С первых же дней он принялся опекать младшего брата и учить его всему, что знал сам. Теперь они все делали вместе — занимались, гуляли и, конечно, совершали бесчисленные проказы, в которых Йозеф был очень изобретателем.

Михаэль с восхищением смотрел на старшего брата, гордясь, что у него есть такой защитник и учитель. Тем более, что Зепперль под большим секретом сообщил ему, что умеет не только петь, играть на клавири, скрипке и других инструментах, но еще и сочиняет музыку!

И это было правдой. Уже много месяцев Йозеф, стараясь поскорее разделаться со всеми делами, спешил остаться один и, достав из укромного места сшитую собственными руками нотную тетрадь, часами просиживал над ней, вписывая туда свои «композиции».

Однажды за этим занятием его застал сам Рейтер.

— Что это ты так старательно пишешь? — услышал вдруг Йозеф из-за спины голос капельмейстера. И не успел он поднять голову, как Рейтер взял его тетрадь. По лицу капельмейстера поползла ироническая улыбка:

— Двенадцатиголосный хор? Ах ты, глупый мальчишка! Разве тебе недостаточно двух голосов? И потом, что это за невероятные мелодии и пассажи, которые не сыграет ни один инструменталист и не споет самый лучший итальянский певец?!

Йозеф сконфуженно сидел и молча слушал приговор маститого композитора.

Однако Рейтер закончил свой «критический разбор» неожиданно:

— Если ты и вправду хочешь сочинять музыку, я буду тебе помогать. Мы можем даже начать регулярно заниматься с тобой контрапунктом и композицией.

Йозеф не верил своим ушам: учиться композиции у самого Георга Рейтера — придворного композитора ее величества! Об этом можно было только мечтать!

Однако мечты Йозефа не оправдались. Георгу Рейтеру, постоянно занятому своими делами (среди которых, кстати, не последнее место занимали разного рода интриги), было не до Гайдна и его первых композиторских опытов. За девять лет пребывания Гайдна в капелле Рейтер лишь дважды сообразовал «проконсультировать» его. Так что до всего приходилось доходить самому.

И Гайдн жадно и пылливо впитывал в себя все, что слышал и видел, находясь в самой гуще музыкальной жизни Вены.

Маленький Михаэль был похож на своего старшего брата не только белокурой головкой. Как и Йозеф, он обладал замечательным голосом. Его верхнему *фа* могла бы позавидовать любая певица-сопрано. Но все-таки поначалу Рейтер предпочитал Йозефа — у него и опыта больше, и фразировка тоньше, изящнее, чем у Михаэля.

Но вот настал период, когда у Йозефа начал ломаться голос. Разговаривая, он теперь вдруг начинал басить или так же неожиданно и неуклюже переходил на свой прежний голос. Хуже бывало, когда голос срывался во время пения. Однажды он даже «пустил петуха» в присутствии самой королевы, за что Рейтер получил замечание. Когда же это произошло вторично, капельмейстер заменил Йозефа младшим братом.

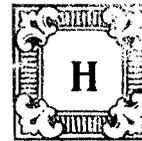
В конце концов, в этом нет ничего страшного, пробовал утешать себя Йозеф, в шестнадцать-семнадцать лет такое происходит со всеми юношами. Ничего страшного, если бы он не пел в придворной капелле, отвечал он себе сам. А что будет с ним, когда через месяц или через неделю он вообще не сможет петь? Скорее всего, его просто выгонят. Зачем держать в капелле подростка, от которого нет никакой пользы?

Прошло совсем немного времени, и сам Йозеф подал Рейтеру повод разделаться с ним. Безобидная провинность (правда, далеко не первая на его счету!) решила его участь. Йозефа, отрезавшего ножницами косичку от парика одного из хористов, сначала отколотили палкой по рукам, а затем выгнали на все четыре стороны.

Был холодный осенний вечер, когда семнадцатилетний Йозеф, почти раздетый, оказался на улице. Ночь застала его на уличной скамейке, продуваемой промозглым ветром.

Так Йозеф Гайдн встретил утро первого дня своей самостоятельной жизни.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ



аверное, он все-таки «везучий»!

Впервые Йозеф подумал об этом в то утро, когда голодный, промерзший, без гроша в кармане бродил по Вене, совершенно не представляя себе, что делать, и вдруг встретил своего товарища Иоганна Шпанглера, тоже бывшего хориста капеллы Рейтера. Шпанглер привел его к себе в небольшую комнатенку, где он жил с женой и ребенком. С этого дня один из ее жалких углов стал для Йозефа на долгие месяцы домом.

Что говорить, жить так было крайне неудобно, но все-таки он находился теперь в тепле, среди друзей и мог спокойно осмотреться и решить, как жить дальше.

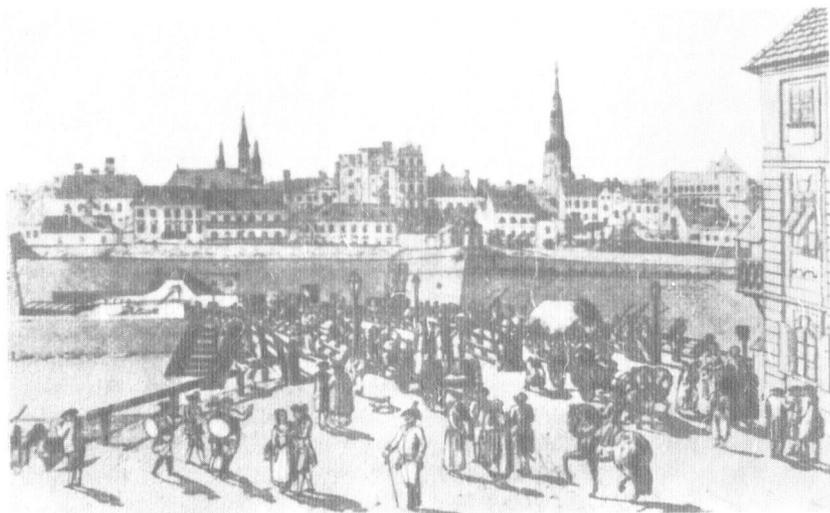
Так прошла трудная зима, в течение которой он едва перебивался случайными уроками. Наступила долгожданная весна, и ему вдруг очень захотелось «встряхнуться», хоть ненадолго покинуть огромную и неудобную Вену.

Однажды, возвращаясь домой, Гайдн увидел на улице довольно странно одетых людей, похожих скорее на бродяг, чем на горожан. Общительный Йозеф сразу же разговорился с одним из них, оказавшимся чрезвычайно симпатичным, преклонного возраста человеком. Из разговора Йозеф узнал, что люди эти вовсе не бродяги, а паломники, направляющиеся на богомолье в городок Марицелль.

— Идем с нами, — сказал ему на прощанье его собеседник, — увидишь много нового, а уж голодным никогда не будешь: люди добрые нас никогда не забывают.

Решение было принято мгновенно: конечно, он отправляется вместе с ними!

За последние полгода Йозеф особенно заметно возмужал и окреп. И голос его к этому времени снова стал сильным и красивым. И когда они прибыли наконец в Марицелль, Йозеф спел во время богослужения соло с таким мастерством и чувством, что привел в неописуемый восторг не только прихожан, но и церковное начальство. Целую неделю его сытно кормили и даже дали небольшую сумму денег, после чего он вернулся в Вену.



У моста в Вене. 1780 г.

Когда Гайди оставил капеллу, его не раз одолевали сомнения — пытаться ли ему стать профессиональным музыкантом или отказаться от этой мечты и овладеть более «практичной» и «солидной» профессией, например, стать священником, как хотела его мать. В последнее время, особенно в дни скитаний, Йозеф много раздумывал над этим и понял, что не может жить без музыки. Вернувшись теперь в Вену, он твердо решил посвятить себя любимому искусству.

Но музыке, как и всякому ремеслу, надо учиться! А для этого нужны деньги и время. Но где их взять, если приходится весь день бегать по грошевым урокам, доходов от которых едва хватает, чтобы не умереть с голоду?! А тут подоспела новая беда: прямо накануне зимы Гайди остался без жилья — у Шпанглеров появился второй малыш, и Йозеф вынужден был уйти от них.

И вот тогда ему снова повезло. Гайдна выручил чулочник Бухгольц. Йозеф ушам своим не поверил, когда Бухгольц, протянув ему сто пятьдесят флоринов, сказал:

— Пусть эти деньги принесут тебе счастье. Ну, а когда разбогатеешь, вернешь мне их обратно.

Сто пятьдесят флоринов! Дух захватывало от этой суммы! Теперь, по крайней мере, первое время он не будет нуждаться. Эти деньги сейчас так необходимы ему, что обязательно должны принести счастье!..



На улице Капустного рынка. Справа дом, где жил Й. Гайди

На улице Капустного рынка, одной из самых оживленных в Вене, стоит большой шестизэтажный дом. Если посмотреть на него с фасада, можно, глядя на окна, легко определить, какого достатка и положения люди живут на каждом из этажей.

Сквозь высокие окна второго и третьего этажей видны тяжелые гардины и богатая обстановка квартир. Тут обитают весьма состоятельные особы — те, чью парадную дверь открывают важные лакеи и кого внизу дожидаются нарядные кареты.

Чем выше этаж, тем меньше окна, беднее занавески и более выцветшими кажутся обои. Здесь живут люди, которые выходят из своих квартирок на рассвете, а возвращаются поздно вечером. Это простой люд, в основном, ремесленники.

Выше пятого этажа — маленькие слуховые оконца. Это — чердак. Вот здесь, в одной из коморок, и поселился Йозеф Гайди, ошарашенный благородным чулочником.

Комнатка была холодной, из щелей дуло, и мороз нет-нет да прихватывал ночью воду в рукомойнике. А обогреться нечем — дыры в полу есть, щели в потолке и стенах есть, а печки нет.

Но Гайди не унывал: нет печки, говорил он себе, кутаясь во все, что у него было, сэкономим на дровах. Подумаешь,

печка! Главное, что в комнате есть книги, скрипка, старенький клавикорд и ноты!

Теперь Йозеф стал часто наведываться в расположенную недалеко от дома букинистическую лавку, принося оттуда книги по теории музыки, учебники по композиции и множество нот.

Однажды он вернулся домой из нотного магазина и, как обычно, сразу же бросился к своему клавикорду, чтобы поскорее познакомиться с нотами, которые только что приобрел. Он взял первую попавшуюся тетрадь и поставил ее на пюпитр.

Едва начав играть, Йозеф не мог оторваться, пока не доиграл до конца все произведение. Какая изящная, выразительная, мелодичная музыка! Сколько в ней композиторской изобретательности и остроумия! Ничего подобного Йозеф никогда в своей жизни не играл и не слышал!

Кто же автор этой пленительной музыки? Йозеф смотрит на обложку и читает: «Филипп Эмануэль Бах. Клавирные сонаты». Затем снова открывает ноты и, уже не прерываясь, проигрывает одну за другой остальные пять сонат.

С этого дня сонаты Филиппа Эмануэля Баха становятся не только его любимыми произведениями, но и учебником, который он тщательно изучает. А сам Филипп Эмануэль Бах останется его кумиром на всю жизнь.

Так, в занятиях на скрипке и клавире, изучении основ композиции, знакомстве с новыми сочинениями и беготне по урокам проходят дни.

А вечером... Вечером Йозефа не застанешь дома. Вместе с друзьями-музыкантами он играет где-нибудь на вечеринке или свадьбе, а чаще всего устраивает импровизированные концерты прямо на улице.

Жители Вены привыкли к вечерним (а иногда и ночным!) уличным концертам. Лишь только на улице начинает звучать музыка, жильцы близлежащих домов распахивают окна и становятся слушателями, награждая потом веселых музыкантов аплодисментами, монетами, а летом — фруктами.

Правда, однажды Гайдн и его товарищей отблагодарили за концерт... ведром холодной воды. Кому-то, видите ли, их серенада не дала спать! Йозеф негодовал: ну, погоди, каналья! Мы тебе еще пожелаем «спокойной» ночи!

На следующий вечер Гайдн и его друзья вновь расположились около дома, где им нанесли столь тяжкое оскорбление. И как только свет в окне, из которого на них выливали воду, погас, по знаку Йозефа весь «оркестр» грянул, что есть мочи. Причем, как и велел Гайдн, каждый играл, что хотел.

Что тут началось! Вся округа была разбужена этим «кошачьим» концертом. Вскоре сюда прибыли блюстители порядка, и тогда озорные музыканты были вынуждены спасаться бегством. Правда, двое оркестрантов все-таки угодили в полицейский участок. Но Йозефа Гайдна — главного нарушителя спокойствия — не выдали.

Ночные серенады Гайдн сочинял с необыкновенной легкостью. Тем более, что его друзья разучивали и исполняли их с большим удовольствием. Но скоро оказалось, что эта музыка нравится не только его товарищам-музыкантам.

Йозеф очень любил ходить в театр у Каринтских ворот, где уже много лет с огромным успехом выступал известнейший в Вене актер-комик Иоганн Йозеф Курц. Игра Курца, его искрящийся юмор, смелые намеки в адрес влиятельных вельмож, которые актер вкладывал в уста своего героя — Гансвурста*, — все это приводило в восторг Гайдна. После одного из таких блистательных спектаклей Йозеф сочинил в честь Курца и его очаровательной жены серенаду, а вечером следующего же дня вместе с товарищами исполнил ее под окнами знаменитого актера.

Растроганный Курц реагировал на посвященную ему серенаду со всей экспансивностью своего артистического темперамента:

— Браво! Браво! — восклицал он. — Это же прелестно! Я польщен и тронут! Но скажите мне, кто автор этой восхитительной музыки? Кто бы он ни был, это истинный талант, и я хочу познакомиться с ним!

Смущенный Гайдн не ожидал, что его серенада встретит такой прием. А Курц пригласил Йозефа к себе и, не дав ему опомниться, продолжал:

— Послушайте, молодой человек! Судя по тому, что я только что слышал, вы именно тот, кто мне нужен. Я написал либретто комической оперы, а вы — слышите, именно вы — сочините к нему музыку. Потому что музыка этой оперы должна быть такой же непринужденной, легкой и изящной, как ваша серенада, которой вы удостоили мою скромную персону. Ну как, согласны?

Согласен ли он? У него просто нет слов, чтобы выразить ликование, вызванное этим предложением! Сегодня же за работу!

Гайдн не заставил себя долго ждать. Зимой 1751 года в театре у Каринтских ворот, том самом, куда он так часто пытался проникнуть без билета, была поставлена его первая

* Гансвурст, дословно «Ганс-колбаса», — герой балаганных комических представлений, двойник русского Петрушки.

опера «Кривой бес», написанная в содружестве с Курцем. Остроумный сюжет, великолепная игра Курца и обаятельная, полная юмора музыка Гайдна обеспечили опере огромный успех.

Так Вена впервые услышала имя Йозефа Гайдна, а сам молодой маэстро немного поправил свои материальные дела. Йозеф получил двадцать пять дукатов и считал себя настоящим богачом.

Деньги ему, разумеется, не помешали, но главное было, конечно, в другом. Впервые его назвали композитором, и это очень льстило ему. Хотя Йозеф понимал, что он еще слишком мало знает и умеет, чтобы считаться композитором. Ведь, в сущности говоря, за всю его жизнь у него так и не было настоящего учителя. А ему сейчас так необходимы были советы и помощь опытного мастера! Но такого композитора он не знал. Не мог же он придти к Глюку или Вагензейлю* и сказать: «Маэстро! Я хочу быть вашим учеником!» Приходилось заниматься самостоятельно и ждать счастливого случая. Но Йозеф не зря считал себя «везучим» (а может быть, это не было везением, и настоящее трудолюбие и настойчивость всегда вознаграждаются, кто знает?), и такой случай действительно представился ему.

Вскоре после того, как Гайдн поселился в доме у Капустного рынка, он постепенно узнал всех его обитателей. С особым почтением раскланивался Йозеф со знаменитым итальянским поэтом Метастазіо, занимавшим роскошную квартиру в бельэтаже дома. Гайдн знал, что Метастазіо не только талантливый поэт, но и автор многих оперных либретто, искренне любящий музыку и весьма отзывчивый человек. Молодой музыкант мечтал поближе познакомиться с Метастазіо, который всегда с участием расспрашивал Йозефа о его делах.

Разговорившись однажды с Гайдном, Метастазіо предложил ему заниматься музыкой с маленькой дочуркой своего друга, жившего по соседству. Йозеф с удовольствием принял это предложение. С тех пор Метастазіо, расположившись к молодому музыканту, стал часто приглашать его к себе, где Гайдн получил возможность беседовать с одним из самых остроумных и просвещенных людей своего времени.

* Глюк Кристоф Виллибальд (1714—1787) — австрийский композитор, крупнейший реформатор оперы.

Вагензейль Иохан (1715—1777) — австрийский композитор, автор инструментальных и оперных произведений. Как и Глюк, долгое время жил в Вене.

Маленькая музыкантша, с которой Гайдн начал заниматься на клавире, брала также уроки пения. Ее преподавателем по вокалу был известный итальянский композитор Никола Порпора. Согласно договору Гайдн должен был аккомпанировать юной певице во время этих уроков. С первого же занятия Йозеф понял, какую пользу он может извлечь из общения со знаменитым композитором. Изучить итальянский язык, познакомиться с итальянской школой пения — все это очень важно и интересно. Но Гайдн желал большего — стать учеником Порпоры по композиции.

Однако капризный и ворчливый маэстро слушать не хотел об этом. Сколько Гайдн ни просил его, старик оставался непреклонным.

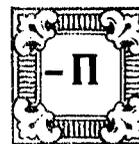
Как только Йозеф ни старался расположить к себе неговорчивого маэстро! Он даже чистил его одежду и обувь, когда от Порпоры сбежал очередной лакей. И настойчивость Гайдна победила. Порпора, наконец, сдался, и Йозеф начал проходить под руководством маэстро основы композиции.

О, что это были за занятия! Посторонний человек, случайно оказавшись на уроке, мог подумать, что Йозеф Гайдн — отъявленный лентяй и тупица. Не проходило дня, чтобы Порпора не называл его остолопом или ослом, а иногда и пускал в ход руки.

Но Йозеф готов был терпеть все, потому что наконец-то он пользовался советами настоящего композитора и мог обсудить с ним все волнующие его творческие вопросы.

Ведь все это время он не переставал сочинять, пробуя себя в самых различных жанрах. Перо его крепло, талант мужал, музыкальная юность подходила к концу. Гайдн стоял на пороге создания своих первых серьезных сочинений — квартетов и симфоний.

ГЛАВА ПЯТАЯ



роходите, проходите, молодой человек. Мы все уже давно ждем. — Фюрнберг вышел навстречу Гайдну к дверям гостиной и приветливо улыбнулся. — Как вы добрались? Мы ждали вас еще вчера.

— Я с удовольствием совершил это короткое путешествие пешком, — ответил Гайдн, входя в гостиную и раскланиваясь со всеми присутствующими. — Правда, мне казалось, что ваш Вайнцерль несколько ближе к Вене.

— Мой маленький замок отстоит от шумной Вены не так далеко, чтобы сюда не доносились слухи о вашей растущей известности, и в то же время не настолько близко, чтобы ее суета могла помешать нам прекрасно помузицировать вместе недельку, другую. Знакомьтесь, — Фюрнберг представил Гайдна местному священнику и управляющему замком. — Все мы, — продолжал он, — весьма старательные музыканты-любители. Но теперь, благодаря вам, наш маленький музыкальный кружок станет довольно сильным камерным ансамблем. Надеюсь, вы возглавите его, взяв на себя роль первой скрипки и сочините для нас несколько трио и квартетов*? Располагайтесь — и за работу. Весь день в вашем распоряжении. Ну а вечером милости просим сюда, в гостиную, где мы обычно музицируем.

Простившись со всеми, Гайдн оказался через несколько минут в очаровательной комнатке, из широкого окна которой открывался необыкновенный вид на уютный парк и виднеющийся вдали силуэт Альпийского хребта.

Потекли дни, которые Йозеф Гайдн долгие годы вспоминал, как одни из самых приятных в своей жизни. Днем он сочинял или тулял в живописных окрестностях замка, а вечером садился за пульт первой скрипки, и весь кружок музицировал до поздней ночи.

Первыми произведениями Гайдна, с которыми познакомились Фюрнберг и другие члены кружка, были несколько трио, написанных специально для них. Легкая, живая и мелодичная музыка привела их в восторг. Фюрнберг ликовал. С гордостью посматривая на своих товарищей по ансамблю, он непрерывно повторял: «Вот какой клад я разыскал!».

Когда вслед за трио Гайдн закончил еще несколько «Скерцандо»** для смешанного состава струнных и духовых, Фюрнберг обратился к нему со следующими словами:

— Послушайте, милый Гайдн, камерная музыка — ваше истинное призвание. Все мы в этом убеждены. Так почему бы Вам не приняться за квартет?

— Но я никогда не сочинял квартеты. Да и не знаю, смогу ли, — смущенно ответил Гайдн.

— В нашем скромном репертуаре, — продолжал настаивать Фюрнберг, — среди прочих произведений, таких, например, как квартеты Яна Цаха, замечательного мангеймца, есть

и ваши кассации и дивертисменты*. И поверьте, некоторые из них можно смело назвать квартетами. Так что вам это вполне по силам. Порадуйте нас квартетами, написанными специально для наших вечеров!

Видя на лице Гайдна сомнение, Фюрнберг добавил:

— Ну если хотите, не именуйте их квартетами, пусть это будут кассации, дивертисменты, ноктюрны. Главное, чтобы в них участвовали две скрипки, альт и виолончель. Итак, мы с нетерпением ждем ваши квартеты...

Воодушевленный теплым приемом трио и ободряемый Карлом Фюрнбергом, Гайдн принялся за сочинение своего первого струнного квартета.

Начал он, как обычно, с того, что набросал общий план всего произведения. Квартет будет пятичастным, решил он, — в этой форме Йозеф уже не раз писал кассации, дивертисменты и знает, что она удобна для автора и легко воспринимается слушателями. Важно только, чтобы все части — как танцы в сюите** — были контрастными по характеру и по темпу. Так он и сделает: первая и последняя части будут быстрыми, а центральным разделом станет лирическое анданте***, обрамленное двумя менюэтами.

Ну а теперь надо подумать над тем, как распределить роли между всеми четырьмя инструментами. Тут Гайдна начали одолевать сомнения. С одной стороны, думал он, все партии должны быть равноправными, одинаково сложными и интересными для исполнителей. В то же время ему, наверное, нужно учесть весьма скромные возможности Фюрнберга и двух других любителей. Как поступить?

После недолгих колебаний Гайдн решил: главенствующую роль в квартете он все-таки отдаст первой скрипке, партию которой предстояло исполнять ему, а другие партии будут несколько легче.

Когда общий план окончательно созрел и найдены были основные темы всех частей, такт за тактом, фраза за фразой стало расти стройное здание квартета. Прошло не более недели после разговора с Фюрнбергом, и Гайдн закончил свой первый, а за ним сразу же и второй квартеты.

* *Кассации, дивертисменты* — инструментальные ансамблевые сочинения, часто исполняемые на открытом воздухе.

** *Сюита* — инструментальная пьеса, состоящая из нескольких различных по характеру частей, чаще всего танцев.

*** *Анданте* — дословно: не спеша, как бы идя шагом; здесь — медленная часть циклического произведения (сонаты, концерта, трио, квартета или симфонии), обычно лирический центр, всего цикла.

* *Трио, квартет* здесь — многочастное камерное произведение для трех, четырех инструментов.

** *Скерцандо* — дословно: легко, приятно, как бы шутя; здесь — инструментальное произведение легкого, веселого характера.

Трудно передать, как он волновался в тот вечер, когда после исполнения обоих квартетов началось их обсуждение членами кружка.

— Наш молодой маэстро доставил нам огромное удовольствие своей жизнерадостной и яркой музыкой, — начал священник.

— Причем каждый из нас, — подхватил управляющий замком, — нашел в ней что-то близкое, словно мы сами сочинили этот квартет.

— Я целиком присоединяюсь к этим словам, — заключил Фюрнберг, — но считаю своим долгом и немного покритиковать вас, милый Гайдн.

Фюрнберг, сделав вид, будто обижен, но при этом не прекращая улыбаться, сказал:

— Себя, мой друг, вы не забываете: всякий раз, когда появляется тема, она почему-то проходит только у первой скрипки! Мы же трое не более, чем аккомпанируем вам. Мне кажется, это не совсем верно. Может быть, вы решили, что мы не справимся с трудными партиями? Категорически протестуем! Не обижайте нас, мы хотим быть равноправными участниками ансамбля!

Гайдн был очень огорчен: значит, он все-таки совершил просчет. Но Фюрнберг и его друзья тут же поддержали его:

— Вы пишете очаровательную музыку. И наше замечание — не повод для огорчения. Просто когда завтра вы сядете за третий квартет — а мы все настаиваем на этом, — пожалуйста, учтите наше пожелание.

Гайдн действительно вскоре же принялся за третий квартет. Сочиняя его, он думал о каждом ансамблисте. Теперь никто не был обижен. Уже первая часть начиналась пленительным дуэтом первой и второй скрипок, причем временами к ним присоединялся и альт, который вместе с первой скрипкой и виолончелью солировал в обоих менуэтах. Но особенно понравились участникам квартета переключки всех инструментов в середине первой части и в финале.

Гайдн и сам чувствовал, что этот квартет ему по-настоящему удался. Понял он и другое: что нашел себя в квартетном творчестве и отныне будет обращаться к этому жанру не раз.

Удивительная вещь — случай! Кто знает, когда бы появился его первый квартет, не попал Гайдн случайно к Фюрнбергу. А теперь, уже давно покинув гостеприимный дом

Фюрнберга, он так увлекся, что, не успевая закончить один квартет, сразу же принимался за следующий.

Так появились первые восемнадцать квартетов.

Пяти-, трех- и четырехчастные (впоследствии он остановится на этой форме), первые квартеты Гайдна все больше утверждали новый жанр музыки, впитавший лучшие черты своих предшественников — кассации, дивертисмента, сюиты и оперной увертюры. И если в первых квартетных опытах Гайдн еще отдавал предпочтение первой скрипке, несколько «ущемляя» другие инструменты, то постепенно каждый из участников ансамбля получает равные права, их партии становятся более разнообразными и самостоятельными. Но главное, во всех восемнадцати квартетах Гайдн говорил живым, ярким и простым языком. И во всем — в том, как он разрабатывал темы первых частей квартета, в чистых и выразительных мелодиях медленных частей, в менуэтах, элегантных и простоватых шуточных и грустных, — чувствовалась его неиссякаемая фантазия, юмор и растущее мастерство.

С легкой руки Фюрнберга квартеты Гайдна вскоре стали широко известны в Вене. Об этом Йозеф узнавал порой совершенно случайно.

Однажды, проходя мимо нотной лавки, он увидел партитуру собственного квартета. Каким образом, недоумевал Гайдн, квартет мог попасть в печать? Ведь он не договаривался ни с одним издателем.

До этих пор он и не догадывался, что его квартеты заинтересовали не только любителей музыки, но и предприимчивых издателей. Пользуясь его неопытностью и тем, что он раздаривал свои рукописи «направо и налево», они издавали его квартеты без разрешения автора. Но Гайдн не сердился: все-таки приятно было видеть собственные сочинения напечатанными!

Однако известность и популярность, к сожалению, не дали прочного материального положения. Хотел он этого или нет, необходимо было подыскать какую-нибудь службу, обеспечивающую постоянный заработок.

Поэтому, когда в капелле небогатого чешского графа Морцина освободилось место капельмейстера и Фюрнберг предложил Гайдну рекомендовать его, молодой композитор согласился.

В 1759 году Йозеф Гайдн поступил на первую в своей жизни службу, получив твердые материальные гарантии и на долгие десятилетия расставшись с самым, наверное, дорогим, чем может обладать человек, тем более художник, — свободой.

ГЛАВА ШЕСТАЯ



граф Максимилиан Морцин — далеко не самый богатый среди венских аристократов. Его зимняя резиденция в Вене и летнее имение — замок в Лукавце близ Пльзена — не так роскошны, как у других венских вельмож. Да и капелла невелика — всего пятнадцать музыкантов. Впрочем, что ему, Гайдну, до морциновского состояния?! Здесь ему предлагают бесплатное жилье, питание и совсем неплохое жалованье — двести флоринов. Ну а главное, он получает в собственные руки оркестр, на котором можно будет пробовать, искать, проверять все, что напишешь!

С такими мыслями Гайдн сидел в приемной графа и ожидал, пока его примут. Наконец, двери кабинета распахнулись, и на пороге появился пожилой, облаченный в ливрею слуга. Он пренебрежительно посмотрел на Гайдна и, подчеркивая, что обращается к нему, как к равному, сказал:

— Проходи. Его сиятельство ждет тебя.

Гайдн вошел в кабинет, приблизился к сидящему за огромным резным столом графу и, низко поклонившись, поздоровался.

— Фюрнберг много рассказывал мне о вас, — начал, едва ответив на приветствие, Морцин. — Если половина из его восторженных слов правда, то я приобрел гения. — Морцин рассмеялся. — Ну, не буду вас смущать. Перейдем к делу. Я хочу, чтобы мой новый капельмейстер начал свою деятельность у меня с симфонии.

— Симфонию какого композитора вашему сиятельству хотелось бы услышать?

— Какого композитора? — улыбаясь, переспросил граф. — Симфонию Иозефа Гайдна.

Гайдн хотел было что-то сказать, но Морцин продолжал:

— И не какую-нибудь одночастную симфонию, вроде тех, которые мы слышим в оперном театре перед началом спектакля...

— Ваше сиятельство имеет в виду оперную увертюру...

— Вот именно. Мы хотим услышать настоящую четырехчастную симфонию — с развернутой первой частью, лирической, медленной второй, менуэтом и быстрым финалом. Недавно, — продолжал Морцин, — я был проездом в Мангейме и слышал там симфонию некоего Стамица. Прелестная музыка! Что-нибудь в таком роде и напишите. Впрочем, что я вас учу. Фюрнберг говорил мне, что по его заказу вы сочинили несколько восхитительных симфоний...



Оркестровая капелла XVIII века

— Это недоразумение, ваше сиятельство, — наконец встал Гайдн. — По совету уважаемого господина Фюрнберга я сочинил несколько квартетов! Симфоний я не писал никогда в жизни!

— Тем лучше, — сказал Морцин, поднимаясь и давая понять, что аудиенция окончена. — Значит, для меня вы и напишете свою первую симфонию!

Четырехчастную симфонию! Да еще в дуге мангеймцев! У моего графа недурной вкус! — думал про себя Гайдн, возвращаясь от Морцина. — Он хочет, чтобы его капелла звучала, как мангеймская — один из лучших в Европе оркестров! О том, какой силы, тонкости и разнообразия в звучании добиваются мангеймские музыканты, об их удивительном умении давать мощное нарастание звука или неожиданно затихать до еле слышного пиано * — обо всем этом рассказывают, как о легендах. «Некоего Стамица!» Да у Иоганна Стамица десятки симфоний! А он, Гайдн, не написал ни одной и даже не знает, как за нее приняться!

А впрочем, кто сказал, что сочинять квартеты легче, чем симфонии? И так ли уж они различны между собой? Сколько раз он слышал, как одно и то же произведение исполнялось и ансамблем из четырех солистов, то есть квартетом, и небольшим оркестром, в котором к удвоенным струнным — четыре скрипки, два альты и две виолончели — присоединялись две валторны и два гобоя! Так что симфонию надо, видимо, писать примерно так же, как он писал свои квартеты.

Сначала надо подумать о форме будущей симфонии, продолжал размышлять Гайдн. Наверное, лучше всего, следуя примеру мангеймцев, сделать ее четырехчастной. Кстати на этом настаивал и граф. Первая, главная часть симфонии, пойдет, конечно, как и в квартетах, в сонатной форме **, вторая — спокойное, лирическое анданте, третья — менуэт, а заключит всю симфонию рондообразный *** финал, похожий на стремительный, безудержно веселый танец.

Конечно, у симфонии и квартета есть и существенные отличия. Все-таки камерный стиль — он понял это при созда-

* *Пиано* — совершенно тихо (*итал.*).

** *Сонатная форма* (или сонатное аллегро) строится на противопоставлении двух (обычно контрастных) тем. В сонатной форме пишутся обычно первые части симфоний, концертов, квартетов, трио.

*** *Рондо* — музыкальная форма, в которой многократно повторяющаяся главная тема (рефрен) чередуется с эпизодами различного содержания, построенными на других темах.

нии своих последних квартетов — требует четкой индивидуализации каждого инструмента. В симфонии — иное: здесь уже надо думать не столько о каждом инструменте, сколько о целых группах инструментов — струнной, духовой, показать особенности каждой из них, а также суметь сопоставить звучание всего оркестра — *тутти* и отдельных инструментов — соло. Кроме того, только в оркестре возможны такие эффекты, как, например, огромное *крещендо* * — излюбленный прием мангеймцев.

Неожиданно Гайдн остановился и прислушался: он вдруг явно услышал тему — легкую, живую, стремительную, исполняемую как бы всем оркестром на большом нарастании звука — настоящем «мангеймском» *крещендо*. Затем она перешла в другую, тоже очень светлую, но более спокойную мелодию. Потом обе темы стали появляться в несколько измененном виде, сплетаясь с новыми, ранее не звучавшими темами... Скорее домой! Гайдн ускорил шаг, а затем незаметно для себя почти побежал, стараясь не забыть только что услышанную музыку и мечтая о том миге, когда, наконец, увидит ее записанной на нотных листах.

Первая симфония Гайдна оказалась таким же удачным дебютом в новом жанре, как и его первый квартет. И не удивительно, что вслед за Первой вкоре последовали Вторая и Третья симфонии. И хотя много лет спустя он вспоминал о них с улыбкой, как о первых, еще очень далеких от настоящего симфонического творчества опусах, в то время, когда они рождались, каждая из них была ему по-своему дорога. Работая над ними, Гайдн смело экспериментировал, стараясь найти в жанре симфонии свой собственный музыкальный язык, свой композиторский стиль.

Например, для финала Третьей симфонии Гайдн выбрал форму фуги **. Но как мало общего у гайдновской фуги с ее серьезными предшественницами! Не зря кто-то очень остроумно заметил, что его фуги «скандално веселы».

Первую свою симфонию Гайдн сочинил, ориентируясь на весьма скромный состав оркестра Морцина — кроме струнных, в него входили лишь две валторны, два гобоя да клавиесин, заполнявший в медленных частях некоторые гармонические «пустоты».

* *Крещендо* — усиление силы звука.

** *Фуга* — инструментальное или вокальное произведение для двух или более голосов, построенное на развитии одной темы, поочередно проходящей во всех голосах.

Кстати сказать, инструмент этот уже давно занимал воображение Гайдна.

Так уж сложилась его молодость, что клавиристом-виртуозом он не стал. И, по правде говоря, никогда не стремился к этому. Но клавесин и клавикорд, их возможности всегда интересовали Гайдна. А тем более теперь, когда в клавирном искусстве происходила подлинная революция: клавесин и клавикорд, бывшие в течение нескольких веков любимыми и незаменимыми инструментами, ныне вытеснялись более совершенным клавишным инструментом — фортепиано. В отличие от своего популярного предшественника — клавесина с его несколько однообразным звучанием, фортепиано позволяло извлекать различные по силе звуки, постепенно переходить от громкого звучания к тихому и наоборот. Мог ли такой инструмент не заинтересовать Гайдна?! Тем более, что с того момента, как он открыл для себя чудесный мир клавирных сонат Филиппа Эмануэля Баха, мечтал он написать собственное сочинение для клавира. И вот теперь его мечта сбылась: вскоре после окончания Первой симфонии он создал первую в своей жизни клавирную сонату.

По случайному совпадению Гайдн хорошо запомнил тот весенний день 1759 года, когда он заканчивал ее рукопись. В тот момент, когда он (после долгих сомнений, но все же решив подчеркнуть, что сонату можно исполнять и на клавесине, и на фортепиано) выводил на заглавном листе: «Для клавесина и фортепиано», к нему в комнату вбежал виолончелист капеллы и сказал:

— Маэстро Гайдн, до нас дошла печальная весть: великий Гендель чуть более двух недель скончался в Лондоне.

Известие это глубоко потрясло молодого музыканта, преклонявшегося перед гением Генделя. В то время Гайдн не мог, конечно, знать, что много лет спустя его имя будут часто произносить рядом с именем Генделя. И тогда, когда его музыка, подобно генделевской, будет вызывать восторг англичан, и когда, продолжая традиции Генделя, он создаст свои знаменитые оратории.

Но все это было делом будущего. А пока, осенью этого же 1759 года в жизни Гайдна произошло еще одно важное событие, во многом предопределившее его дальнейшую судьбу.

Случилось так, что девушка, которую он полюбил и с которой хотел соединить свою жизнь, неожиданно ушла в монастырь. И тогда Гайдн — возможно, от отчаянья — женился на ее сестре, оказавшейся женщиной сварливой, неумной и ничего не смыслящей в музыке. Ей было совершенно безразлично, кто ее муж — композитор или сапожник. К сожалению,

узнав об этом Гайдн слишком поздно. Женившись, он нарушил условия контракта с Морцином, категорически запрещающим своим музыкантам вступать в брак. Неизвестно, во что вылился бы этот конфликт, если бы к этому времени граф не разорился. Едва только у Морцина начались финансовые затруднения, капелла была распущена, и первая кратковременная служба Гайдна прервалась.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ



амилию Эстергази Гайдн впервые услышал еще в юности, сразу же после того, как поселился в доме на улице Капустного рынка. Произошло это случайно.

Однажды, как всегда торопясь, он бегом спустился вниз из своей мансарды. Напевая что-то про себя и не замечая никого вокруг, он чуть было не сшиб с ног облаченную в дорогую шубу пожилую женщину, поднимавшуюся в сопровождении двух слуг. И хотя Йозеф извинился, старуха с возмущением выпалила:

— Кто этот дерзкий молодой человек? И что он делает в нашем доме?

— Меня зовут Йозеф Гайдн, — вежливо ответил он. — Я — музыкант и живу здесь... — Гайдн на мгновение замялся, — ...на шестом этаже. К сожалению, я не знаю, кто вы, но хочу еще раз принести вам свои извинения.

— Скажите этому невоспитанному юноше, — высокомерно процедила старуха, обращаясь к слугам, — что моя фамилия Эстергази. А если он никогда прежде не слышал, пусть хорошенько запомнит ее и будет в следующий раз почтительней.

Гайдн действительно никогда не слышал раньше этой фамилии, но вскоре узнал, что венгерские князья Эстергази — одни из самых богатых, влиятельных и просвещенных венских вельмож. Правда, он тут же забыл про них и вспомнил лишь в тот вечер, когда на один из званых приемов графа Морцина пожаловал князь Павел Антон Эстергази.

На концерте, устроенном в честь высококого гостя, исполнялась симфония Гайдна. Когда музыка отзвучала, Гайдн — согласно установленному порядку — подошел к графу, сидевшему вместе с князем Эстергази и другими гостями, и учтиво поклонился.

— Так вот он какой, ваш Гайдн, — неожиданно обратился к Морцину князь. — Ну так что, отдаете мне его?

Потом он повернулся к Гайдну и, обращаясь к нему в третьем лице, проговорил:

— Что бы сказал молодой маэстро, если бы я предложил ему стать моим капельмейстером?

Все присутствующие громко рассмеялись, а Гайдн так и продолжал молча стоять, не понимая, шутка это или нет.

Прием закончился, гости разъехались, и об этом разговоре никто больше не вспоминал. Каково же было удивление Гайдна, когда, оставшись без службы, он неожиданно получил предложение стать вторым капельмейстером капеллы его светлости князя Эстергази.

1 мая 1761 года Гайдн подписал контракт с Эстергази. Ставя свою подпись под контрактом, Гайдн вряд ли тогда мог знать, что становится «музыкальным слугою», а фактически собственностью княжеского рода Эстергази сроком более, чем на тридцать лет, тридцать самых лучших лет своей жизни.

Трудный, бесконечно длинный день, полный хлопот, волнений и суеты, наконец, позади. Гайдн прилег на небольшом диванчике, наслаждаясь покоем и тишиной. Взгляд его устало скользит по комнате и на мгновение останавливается на только что снятых парике, голубом расшитом серебром камзоле и туфлях с блестящими пряжками и красными каблуками.

— Ну что, сбылась твоя мечта, Йозеф Гайдн? — горько усмехается он. — Помнишь, в детстве ты мечтал иметь расшитый кафтан и башмаки с блестящими пряжками? Они — твои. Ты хотел хотя бы однажды увидеть дворец, теперь ты бываешь в нем ежедневно. Правда, слишком уж много пришлось взвалить на себя за этот камзол и туфли. Так много, что вечерами буквально валишься от усталости.

И устаешь не от сочинения музыки, а от тысячи посторонних, бесконечно далеких от творчества, но всегда безотлагательных дел.

Оказывается, капельмейстер — не только дирижер, руководящий капеллой, выбирающий и разучивающий с музыкантами репертуар. Он еще и нянька, в обязанности которой входит надзор за внешним видом оркестрантов. Это он, Гайдн, должен следить за тем, чтобы их парики были напудрены и расчесаны, белье — чистым, а чулки сверкали белизной.

Это он, Гайдн, должен надзирать за поведением вверенных ему музыкантов, улаживать между ними споры и кон-

фликты и отмечать в специальном журнале, кто и на сколько опоздал на репетицию.

Это он, Гайдн, должен наблюдать за сохранностью нот и инструментов, аккомпанировать певцам и обучать их пению.

И все это надо делать с «наивозможнейшим тщанием», «дабы не беспокоить его светлость всякой малостью».

Так что он и капельмейстер, и капельдинер, и мировой судья, и аккомпаниатор, и учитель, и сторож. И еще своего рода «музыкальный повар». Ведь трапеза князя всегда сопровождается музыкой, и в обязанности Гайдна входит подбор специального репертуара, так сказать «музыкальных приправ» к каждому блюду.

Среди всей этой массы дел есть и еще одна «незначительная» обязанность, о которой временами некогда даже вспомнить. Он ведь еще и... композитор, и если верить князю, то именно умение сочинять музыку он ценит в Гайдне больше всего. Но при этом его светлость совершенно не понимает, что творчество и суета трудно совместимы. И чтобы писать музыку, нужен покой и абсолютно свободная ото всех забот голова.

Но говорить об этом с князем бесполезно. Контракт подписан, и Гайдн хорошо помнит все его пункты, в которых строго и до мелочей оговорены все его обязанности. И особенно параграф 14, где говорится о том, что в случае неудовлетворительного отношения к делу, князь вправе уволить Гайдна до окончания срока договора.

Трудно, наверное, жить на свете, если ты не любишь природу и не понимаешь ее прелести! Где еще можно так отвлечься от печальных мыслей и вновь почувствовать желание взяться за перо, как не на природе?! Гайдн думает об этом всякий раз, гуляя в живописных окрестностях Эйзенштадта. Для него нет большего наслаждения, чем отправиться рано утром в горы. Утренний горный воздух настолько свеж и чист, что кажется, ты не вдыхаешь, а пьешь его. А если к тому же день выдался ясным, можно увидеть, как из-за дальнего хребта восходит солнце — зрелище ни с чем не сравнимое!

Окрестности Эйзенштадта прекрасны в любое время дня: и утром, и в полдень, и вечером.

Однажды Гайдн отправился в горы, когда уже смеркалось. Был один из обычных тихих летних вечеров. Поглощенный своими мыслями, Йозеф поднялся довольно высоко, не замечая, как резко начала портиться погода. Очнувшись он, когда налетевший внезапно порывистый ветер принес с собой

сильнейший ливень. А через несколько минут уже бушевала настоящая буря. Маленький Эйзенштадт, освещаемый вспышками молний, казался совсем крохотным, напуганным, будто сжавшимся в комочек.

Гайдн, хотя и промок до нитки, благополучно вернулся домой и был несказанно рад, что так близко столкнулся с бушующей стихией.

Именно тогда ему в голову пришла дерзкая мысль: «А что если запечатлеть все это в музыке? Например, сочинить три симфонии, каждая из которых рисовала бы определенное время дня, то есть создать, как говорят художники, триптих?»

О художниках он вспомнил не зря. Много раз, рассматривая уникальные картины известнейших живописцев, собранные во дворце Эстергази, он подолгу останавливался перед полотнами, изображавшими картины природы. «Неужели, — думал он всякий раз, — это под силу только живописи? А музыка? Неужели средства, которыми располагает композитор, беднее тех, что есть у живописца? Конечно, нет! Картина может запечатлеть лишь один момент начинающегося утра. А музыка способна передать постепенное пробуждение природы. Художник видит природу прежде всего в красках, композитор — в звуках».

Размышляя обо всем этом, Гайдн постепенно, шаг за шагом разрабатывал канву своего симфонического цикла. В том, что это должны быть симфонии, он не сомневался ни минуты, — кто, как не симфонический оркестр, со всем богатством его звуковых красок, способен передать разнообразие звуков и красок природы?!

Свои планы Гайдн откладывал в «долгий ящик», и вскоре три новые симфонии — Шестая, Седьмая и Восьмая — уже лежали готовыми партитурами на его рабочем столе.

Сочиняя эти симфонии, Гайдн поставил перед собой абсолютно новую задачу: создать не просто отвлеченные оркестровые произведения, а своего рода звуковые полотна, в которых слушатель мог бы узнать, как бы увидеть знакомые картины реального мира. Этому было подчинено все: от программных заголовков до отдельных приемов, необходимых для воплощения такого замысла.

Например, первую из них Гайдн назвал «Утро». Она открывалась медленным вступлением (Гайдн впервые применил этот прием): сначала играют только первые скрипки, но вскоре к ним присоединяются альты, виолончели, флейта, два гобоя, фагот — словом, весь оркестр. Перед слушателями как бы возникает картина (пусть очень условная!) пробуждения природы. Утро — это восход солнца, это бодрость и свежесть, это веселое щебетанье птиц. А кто может лучше подражать

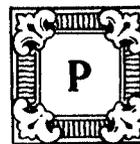
пению птиц, чем флейта?! И вот в середине анданте — второй части — солирует флейта.

Но утро не для всех начинается с радостного общения с природой, легкого беззаботного настроения. Желая поведать об этом, Гайдн рисует в адажио необычайно живую утреннюю сценку: маленький певчий (его «роль» в симфонии исполняет солирующая скрипка), запинаясь, «задалбливает» слоги вокальных упражнений. Так сам Гайдн провел в детстве не одно утро.

Столь же яркой и живописной получилась и Восьмая симфония — «Вечер». Гайдн и здесь почти «рисовал с натуры»: и в первой части, где за прозрачным звучанием оркестра и звуками флейты-соло, исполняющей незатейливый пастуший наигрыш, видится картина вечернего покоя, наступившего после жаркого дня; и в финале, где бушует буря (Гайдн так и озаглавил эту часть — «Буря»): тут и зловещие блики молний, и раскаты грома, и грозное завывание ветра. Финал Гайдн писал с особым увлечением, вспоминая бурю, разразившуюся над Эйзенштадтом в тот памятный вечер.

Симфонии «Утро», «Полдень» и «Вечер» Гайдн закончил в 1761 году. Это были последние гайдновские произведения, которые услышал старый князь Павел Антон Эстергази. Вскоре после их первого исполнения он скончался. Гайдн хорошо понимал, что, когда во владение вступит молодой князь Николай Эстергази, его жизнь изменится. Но в лучшую или худшую сторону — этого он, разумеется, не знал.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ



епетиция затянулась. Гайдн, обычно спокойный, сегодня нервничал. Шло разучивание его новой симфонии, первой, написанной специально для Николая Эстергази. Но оркестр, как назло, звучал нестройно, вяло, невыразительно.

Гайдн, сидевший за первым пультом, то и дело прерывал игру, вставал и делал замечания музыкантам. Вот и сейчас он прекратил играть, порывисто встал, подошел к виолончелисту и, постукивая своим смычком по нотам виолончельной партии, сказал:

— Вы не могли бы, милейший, сделать мне превеликое одолжение и играть то, что здесь написано? Только это и ничего больше...

Гайдн не успел закончить фразу, как оркестранты, словно по команде, вскочили со своих мест и застыли у пультов. Он

обернулся. У входа в зал стоял князь. По выражению его лица Гайдн понял, что он уже давно присутствует на репетиции.

— Что — не получается? — непринужденно спросил Эстергази. — Отпустите музыкантов. Я хочу побеседовать с вами.

Они остались наедине.

— Я вижу, вы не удовлетворены оркестром, — начал князь. — Я ценю вас, Гайдн, как музыканта и хотел бы услышать, что, по вашему мнению, нужно сделать, чтобы у нас был настоящий оркестр. Говорите прямо, не стесняйтесь.

Все это было так неожиданно — приход князя и его вопрос, что Гайдн не сразу смог собраться с мыслями. Начал он волнуясь, но постепенно заговорил твердо и убежденно, подробно высказав, как на его взгляд надо реорганизовать капеллу. Оказалось, что вопрос князя не застал Гайдна врасплох: молодой композитор сам уже давно думал об этом.

— Ну что ж, — заключил Эстергази, — я принимаю все ваши предложения: я выпишу из Италии первоклассных скрипачей, возможно, даже самого Томазини, приглашу лучших флейтистов и валторнистов. А остальное, не сомневаюсь, сделает Гайдн. — Эстергази чуть улыбнулся и добавил:

— Ну, а раз оркестр будет почти вдвое больше, то ровно вдвое должно увеличиться ваше жалованье, не так ли? — Князь снова пристально посмотрел на Гайдна, как бы проверяя, оценил ли тот его великодушие.

— Только учтите, Гайдн, следующее: мне доставляет наслаждение всякая музыка — и симфонии, и квартеты, и оперы — во всех этих жанрах вам придется немало поработать. Но больше всего я люблю музицировать сам. Моя страсть — это баритон. К сожалению, в наше время он вышел из моды, на нем редко играют, а главное, никто из композиторов не пишет для него музыку. Вот этот пробел и надлежит заполнить вам...

Разговор с князем вдохнул в Гайдна новые силы. Тем более, что все, что обещал Эстергази, воплощалось в жизнь. Правда, у Гайдна появилось теперь еще больше хлопот. Но он был молод и работал, не жалея сил.

Не забыл Гайдн и о предмете особой княжеской привязанности — о баритоне. Надо сказать, что князь Эстергази был весьма искусным исполнителем на этом сложнейшем инструменте. Но как большинство дилетантов, князь не стремился к законченности исполнения. Едва познакомившись с произведением, он откладывал его и требовал новое. И Гайдн усердно сочинял для баритона. За десять лет он написал сто двадцать пять трио для баритона и других инструментов,

десятки дуэтов и даже два концерта для баритона с оркестром.

Задумывался ли когда-нибудь Гайдн, сочиняя для баритона, что эти произведения, кроме как в исполнении князя, никогда не будут звучать (ведь уже в то время баритон совсем вышел из употребления)? Вряд ли. И не только потому, что обязан был выполнять заказ князя. Он считал, что все инструменты — и старинные, и новые — имеют свою прелесть и всякая музыка хороша. Поэтому Гайдн с одинаковым увлечением писал и инструментальную, и вокальную, и камерную музыку.

Но все-таки самым важным результатом этих лет стали его новые симфонии.

Двадцать симфоний за три с лишним года! И в каждой он старался найти что-то новое. Он меняет состав оркестра, то отдавая предпочтение струнным, то усиливая группу духовых, ищет различные сочетания инструментов, пытается раскрыть возможности каждого из них. А иногда — если того требует замысел — привлекает в оркестр совершенно новые инструменты.

Так, работая над Двадцатой симфонией, он долго не мог удовлетвориться звучанием одной из тем, исполняемой валторнами. Не помогали и введенные в партитуру литавры, которые он однажды уже использовал в Тринадцатой симфонии. И тогда Гайдн неожиданно вспомнил о древнейшем инструменте, незаменимом участнике военных оркестров — трубе. Так впервые в симфоническом оркестре появилась труба.

А в партитуру Двадцать первой симфонии он вводит английский рожок, звучание которого напоминало и свирельный наигрыш, и охотничий рог. Эта симфония начиналась не обычным стремительным аллегро, а медленной очень сосредоточенной и торжественной частью. Быть может, поэтому всю симфонию кто-то назвал «Философ».

Впрочем, эти неизвестно откуда появляющиеся названия почти никогда не передавали переживаний или событий его личной жизни, служивших толчком для создания этих симфоний. Гайдн не любил жаловаться — ни в жизни, ни в музыке. Нередко он брался за перо, испытывая огорчение, обиду или тоску, а произведение получалось задорным, полным искрящегося юмора. Музыка не должна напоминать о горе, невзгодах и страданиях, которых и так достаточно в повседневной жизни, — говорил обычно Гайдн. — Ее долг — принести людям хорошее настроение, делать их веселыми и жизнерадостными.

Но иногда он сам давал название симфонии, как бы раскрывая ее содержание. Тридцать первую он озаглавил «С сигналом рога»: в первой части симфонии звучал подлинный мотив охотничьего сигнала, похожий на те, что он слышал в детстве в родном Рорау. Об авторе симфонии «С сигналом рога» можно было, не боясь ошибиться, сказать: она написана страстным охотником.

Правда, это была, наверное, единственная страсть композитора, о которой можно было узнать из его симфоний. Все же остальные страсти, привязанности и переживания, всё, что мучило, волновало и радовало Гайдна, становясь темами и содержанием симфоний, оставалось скрытым ото всех и было известно лишь их автору.

Если б еще месяц назад Йозефа спросили, есть ли у него недруги или недоброжелатели, он, наверное, либо рассмеялся, либо категорически ответил: «нет». Однако после того, что произошло совсем недавно, он не стал бы утверждать это столь решительно.

И кто мог бы подумать, что этот каналья Вернер, из милости числящийся оберкапельмейстером, а фактически совершенно отошедший ото всех дел в капелле, окажется таким завистливым и злым человеком! Так оклеветать его! И за что? Ведь Йозеф всегда относился к старику с почтением. Человек, написавший такое остроумное сочинение, как «Новый и очень любопытный музыкальный календарь», не мог не вызывать его симпатий. Йозеф сам, кажется, был не лишен чувства юмора и умел ценить его в других.

Но Вернер невзлюбил его сразу. Быть может, просто завидовал его молодости, энергии и таланту, благодаря которым Гайдн с легкостью решал самые сложные творческие и организационные проблемы. Однако, как бы то ни было, Гайдн оставался внимательным к Вернеру, продолжая выказывать все знаки уважения. Но теперь терпению его пришел конец — пожаловаться князю, да еще письменно! Обвинить его, Гайдна, в том, что в капелле нет «надлежащей дисциплины», что он «небрежно относится к своим обязанностям капелмейстера!» И что больше всего оскорбило Йозефа — это то, что, дескать, он, Гайдн, «недостаточно прилежно сочиняет!» В официальном распоряжении, которое он сразу же после этого получил от князя и откуда впервые узнал обо всем, так и было сказано: «... рекомендуется впредь сочинять прилежнее...!» Вот, значит, как ценит князь его труд! Вот благодарность того, для кого он творит. Впрочем, разве только для него?

К счастью, его музыка уже шагнула далеко за пределы поместья Эстергази. И вскоре он еще раз убедился в этом, прочитав статью «О венском вкусе в музыке», напечатанную в газете «Венский дневник». «Господин Гайдн, — писал анонимный автор, — 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, шутливы, привлекательны».

Гайдн несколько раз перечитывал эти строки и впервые тогда подумал о том, что музыка, которую он пишет по заказу князя, обращена вовсе не к нему и его гостям, а ко всем людям. И если они радуются ей, он может считать себя счастливым.

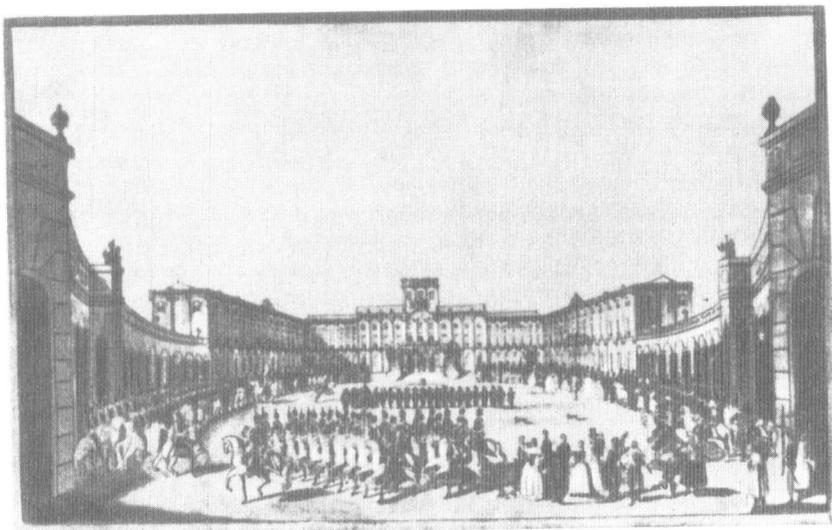
ГЛАВА ДЕВЯТАЯ



Князь Николай Эстергази не мог сетовать на судьбу, волею которой он родился в одной из самых богатых и известных в Европе семей. Однако где-то в глубине души Эстергази все-таки досадовал на то, что он всего лишь князь, а не король. Утешением служило ему всегда одно обстоятельство: не было ничего на свете, что мог бы позволить себе король и что не было бы доступно ему, Эстергази.

Когда в 1764 году князь Эстергази попал в Версаль, изящество и совершенство этого уникального архитектурного ансамбля, великолепие внутренней отделки дворца вызвали в нем лишь одно чувство — желание иметь все это или нечто подобное. Своими сверлящими, не пропускающими ничего глазками он старался запечатлеть все мельчайшие детали, чтобы воспроизвести их потом у себя. «У него, князя Николая Эстергази, должен быть и будет дворец не хуже, чем у французского короля!» — с этой мыслью, затмившей на несколько лет все его остальные дела, он вернулся из Франции, отдав всю свою энергию, вкус, а главное, огромные средства на сооружение собственного Версаля.

Местом, где должна была воплотиться в жизнь эта неслыханно дерзкая затея, князь выбрал свое маленькое охотничье поместье близ южного берега озера Нейзидлер. Трудно было



Дворец в Эстергазе

найти более неудобную и неподходящую местность, чем та, на которую пал выбор князя. Кругом на многие километры простирались болота и топи, воздух был пропитан сыростью, отчего жители ближних деревень постоянно болели лихорадкой.

Но князя это мало интересовало. Приняв однажды решение, он никогда не отступал, чего бы это ни стоило.

Едва проект ансамбля был готов, начались небывалые по размаху работы. Осушались болота, прокладывались дороги, из разных уголков Европы завозились редкие породы камня и деревьев, бережно доставлялись мраморные статуи, которые размещались рядом с беседками, павильонами и фонтанами на территории разбиваемого парка. Возводились главные сооружения: роскошный, поистине королевский дворец, оперный театр, театр марионеток и другие строения. Из скромного охотничьего поместья Эстергаз превратился в один из самых великолепных в Европе дворцовых ансамблей.

Да, князя Николая Эстергази не зря называли Великолепным, — все, что выросло в Эстергазе на месте примитивных построек, поражало красотой, пышностью и великолепием. И когда во дворец завезли библиотеку, насчитывающую более восьми тысяч томов, десятки бесценных картин, скульптур, и огромные залы осветились необыкновенными люстрами из горного хрусталя, а в специальном питомнике были размеще-

ны редкие породы оленей и фазанов, князь считал, что его новая обитель уже вполне пригодна для жилья, и в 1766 году вместе со своей многочисленной свитой впервые приехал в Эстергаз.

Оперный театр князь отправился осматривать вместе с Гайдном. В зале, рассчитанном на пятьсот мест, еще стоял запах краски.

— Что ж, здесь совсем недурно, не правда ли, Гайдн? — проговорил князь, усаживаясь в одно из кресел, обитых дорогим шелком. — Теперь-то мы, наконец, сможем уделить должное внимание опере.

— Да, ваша светлость, — учтиво ответил Гайдн, пытаясь представить, сколько новых обязанностей появится у него теперь.

— Пустовать такой театр не должен, — продолжал князь, давая своим тоном понять, что сейчас, за обычным вступлением, последует самое главное. — Представления будем устраивать ежедневно: пять раз в неделю — драматические и дважды — оперные.

— Два раза в неделю? — невольно вырвалось у Гайдна. — Так часто? Но, ваша светлость...

— Ровно два раза, — как всегда твердо повторил князь голосом, не допускающим никаких возражений. — И постарайтесь, чтобы среди других авторов, которых вы будете исполнять, почаще встречалось имя Гайдна. Я очень люблю этого композитора.

Произнеся последнюю фразу, князь, видимо, довольный своей шуткой, удалился.

О том, чтобы написать оперу, Гайдн, откровенно сказать, подумывал уже давно. В самом деле, кому, как не ему, певшему в хоре и соло, знающему оркестр, писать оперы? И все-таки что-то внутри подсказывало ему, что для создания оперы нужно нечто большее, чем знание — пусть даже тонкое — особенностей и возможностей оркестра и голоса.

Взять хотя бы Филиппа Эмануэля Баха, — размышлял Гайдн. — Какой искусный мастер, сочинявший почти во всех музыкальных жанрах! Но кому известны его вокальные сочинения? Никому, да и при его жизни они не были популярны. Хотя писал он их наверняка с таким же вдохновением и удовольствием, как и инструментальные.

Но что думать об этом, если не писать оперу Гайдн все равно не может, — воля князя для него закон.

С такими мыслями Йозеф Гайдн стал входить в новую для него роль оперного композитора и оперного капельмей-

стера. Ведь согласно контракту ему в обязанности вменялось и руководство оперной труппой, то есть постановка опер (главным образом, итальянских), занятия с певцами и, разумеется, сочинение собственных оперных произведений.

Первый вопрос в работе над оперой — выбор либретто. Но и в этом Гайдн не был волен, князь и здесь ставил его в жесткие рамки: опера должна быть написана в итальянской манере (такова мода), на несложный сюжет (пусть даже примитивный и пустой) и исполняться (это самое главное!) непременно на итальянском языке.

Ну, раз на итальянском, — пусть это будет Карло Гольдони, решил Гайдн и принял сочинять оперу «Аптекарь» на сюжет знаменитого итальянского драматурга.

Комедия Гольдони привлекла Гайдна не только блестящим остроумием, обилием забавных ситуаций, но и тем, что все ее персонажи обладали яркими, не похожими друг на друга характерами. Гайдну предстояло решить нелегкую задачу: он должен был средствами музыки обрисовать всех четырех действующих лиц — обаятельную и непосредственную Грильетту, стеснительного Менгоне, важного, фатоватого Вольпино и героя комедии — старого Семпронио.

Работал Гайдн с увлечением, призвав на помощь все свое композиторское мастерство. Мелодии, ставшие темами арий, были просты и обаятельны, оркестр, как всегда, звучал безупречно, и опера прошла с большим успехом.

Немалую роль в этом сыграл тонкий композиторский юмор Гайдна, пронизывающий всю оперу. Не было, например, случая, чтобы во время исполнения арии Менгоне «Если у вас болит голова — возьмите чаю, а при испорченном желудке верное средство — ремень...» в зале не возникал смех и аплодисменты, требующие повторения этого номера «на бис».

И все-таки, несмотря на значительный успех (а «Аптекарь» с разрешения князя ставился и за пределами Эстергаза), сам Гайдн чувствовал, что ему не удалось главное: все четыре действующих лица получились какими-то одинаковыми, безликими, и что самое важное, характеризовал их текст, а не музыка.

Первая опера Гайдна увидела свет в 1768 году. В этом же году состоялись две другие оперные премьеры, оказавшиеся гораздо более важными событиями в истории оперы, чем гайдновский «Аптекарь».

Первой была одноактная комическая опера «Бастьен и Бастьена», принадлежавшая перу юного Моцарта. Будущий автор «Дон Жуана», «Свадьбы Фигаро» и «Волшебной флейты» поразил слушателей как раз тем, чего так не доставало

опере Гайдна: необычайной яркостью всех музыкальных образов.

Второй премьерой стала знаменитая в будущем «Альцеста» Глюка, возвестившая о начале новой эпохи в оперном искусстве.

«Когда я задумал положить на музыку „Альцесту“, — писал в предисловии к опере Глюк, — я ставил себе цель избежать тех излишеств, которые с давних пор были введены в итальянскую оперу благодаря недомыслию и тщеславию певцов и чрезмерной угодливости композиторов, которые превратили ее из самого пышного и прекрасного зрелища в самое скучное и смешное». «Музыка, — говорил Глюк, — не должна существовать отдельно от действия, она должна помогать ему и раскрывать его драматическую сущность».

Об этих словах, как и обо всей оперной реформе Глюка, вскоре стало известно всем европейским музыкантам и любителям музыки. Не мог не слышать о них и Гайдн. Если с Моцартом, которому в то время едва исполнилось двенадцать лет, он не был знаком, то Глюка и его творчество он знал уже давно.

Еще в 1754 году двадцатидвухлетний Гайдн был лично представлен Глюку. Маститый композитор, капельмейстер Венской придворной оперы, Глюк тепло отнесся тогда к Гайдну, настоятельно советуя отправиться учиться в Италию.

После этой встречи их жизненные пути разошлись, и вот теперь Глюк снова «напоминал» о себе Гайдну. Казалось бы, работая над следующими операми, Гайдн должен был учесть опыт «Альцесты» и слова ее автора. Однако этого не произошло. В оперном творчестве, как и во всем, Йозеф Гайдн шел своим путем, к сожалению, не приведшим его к таким вершинам, каких он достиг в инструментальном творчестве.

В чем же была причина неудач первой, да и других опер Гайдна? В том ли, что он не обладал в должной мере музыкально-драматургическим даром, необходимым для оперного композитора, или в том, что он был «чисто инструментальным», а не вокальным композитором? А может быть, в том, что в опере, как ни в одном другом жанре, он был скован капризами князя, желавшего развлекать себя и своих гостей только оперными безделушками в итальянском духе?

Ответить на эти вопросы трудно. Наверное, доля правды есть и в том, и в другом, и в третьем. Как бы то ни было, Гайдн сочинил свыше двадцати опер и поставил около девяносто оперных сочинений других композиторов (причем почти все они шли в его собственной обработке). Однако он не создал ни одной оперы-шедевра, подобного своим лучшим фортепианным сонатам, квартетам и симфониям.



осле первого же лета Эстергаз стал любимым местом пребывания князя. Не успевало весеннее солнце прогреть землю, как князь Эстергази вместе со своей многочисленной свитой отправлялся в новую резиденцию и не покидал ее до зимних холодов. Но Эстергаз преобразился только внешне, его нездоровый климат оставался прежним. И если летом приветливые солнечные лучи позволяли временами забыть об этом, то осенью зловещая лихорадка начинала свирепствовать с такой силой, что каждый второй житель Эстергаза оказывался прикованным к постели.

Особенно ненастной и безжалостной выдалась осень 1772 года. Приближенные князя и Гайдн не раз уговаривали Эстергази перебраться в зимнюю резиденцию. Но князь не желал прислушиваться ни к чьим просьбам: не прерывать же ему охоту только из-за того, что несколько десятков людей больны лихорадкой!

Бесправные музыканты, всегда находившие у Гайдна защиту от несправедливого наказания князя или живое участие в беде, и на этот раз обратились к нему за помощью:

— Папаша Гайдн! Убедите князя уехать отсюда. Половина музыкантов больна лихорадкой, а те, кто уже переболел, не смогут до конца поправиться в этом ужасном климате. К тому же мы уже несколько месяцев не видели своих близких. Разве это не жестоко! Помогите нам!

— Но как я могу помочь вам, дети мои? Вы же знаете, что я уже не раз просил князя, но он упрям и не желает ничего слышать об отъезде, — отвечал Гайдн.

Ему больно было смотреть на изможденные лица оркестрантов, на то, как певцы теряют голос. Уж он-то знает, что такое лихорадка. Два года назад она надолго выбила его из колеи, и был период, когда врачи не могли с уверенностью сказать, выживет он или нет.

Но что он мог сейчас сделать? Легко сказать — помочь! Но как?

Долго не мог Гайдн придумать, как уговорить князя уехать из Эстергаза. И вдруг его осенило: если князя не убеждают слова, то, может быть, его убедит музыка? Что если к князю обратится не он сам, а... его симфония? Мысль эта показалась ему весьма остроумной, и он немедленно принялся за работу, тем более, что ему предстояло в короткий срок сочинить новую симфонию.

Настал день ее первого исполнения. В одном из уютных залов дворца собрались немногочисленные слушатели —

князь и несколько гостивших у него в это время вельмож. Однако оркестранты волновались гораздо больше, чем когда выступали перед самой королевой. Еще бы! Ведь они знали, какую хитроумную штуку придумал папаша Гайдн!

Когда Гайдн появился перед оркестром и, как обычно, обвел глазами музыкантов, он буквально не узнал их: измученные болезнью лица, освещенные дрожащими огоньками свечей, укрепленных у пультов, выглядели необычайно собранными, даже бодрыми.

Гайдн взмахнул смычком, и полились первые звуки симфонии. Князь, настроившийся слушать легкую, беззаботно-веселую музыку, почти вздрогнул, когда у первых скрипок зазвучала взволнованная тема, открывшая симфонию. Стремительность, с которой она то переходила в нижний регистр, то возвращалась в верхний, придавала ей весьма драматичный характер. Первую тему сменили тревожные унисоны* струнных, после чего музыка вдруг оборвалась, и наступила напряженная пауза. Затем вновь, будто издали, полилась печальная мелодия, исполняемая только струнными. Постепенно к ним присоединились духовые, и тема вновь зазвучала во весь голос.

Все время, пока длилась первая часть, князь, имевший обыкновение сразу же обсуждать услышанное с гостями, не проронил ни слова. Пожалуй, ни одна симфония Гайдна не захватывала его так, как эта. Из сорока написанных Гайдном для него, Эстергази, симфоний была, кажется, еще только одна минорная. Но разве может она сравниться с этой по драматизму, взволнованности, патетике?! Такого не было никогда в симфониях Гайдна!

Размышления князя прервала начавшаяся вторая часть. Казалось бы, обычное гайдновское адажио — обаятельное, прозрачное по оркестровке, словом, похожее на медленные части его прежних симфоний. Пожалуй, лишь еще более законченное и проникновенное. Тема адажио льется, словно чистая, ясная песня. «Какого же все-таки мастерства, совершенства, — невольно думает Эстергази, — достиг Гайдн в медленных частях симфоний!»

Был след за адажио последовал менуэт и, наконец, четвертая часть. Ее беспокойная, быстро переходящая из высокого регистра в низкий тема вновь возвращала слушателей к образам, настроениям первой части, особенно к главной ее теме. Своим безудержным, стремительным движением, она, казалось бы, не оставляла сомнений в том, что это финал. Но

* Унисон — одновременное звучание двух или нескольких звуков одной и той же высоты.



Иозеф Гайдн. Около 1768 г.

вдруг, когда ничего еще не предвещало окончания части и всей симфонии, музыка прервалась, и ее быстрое движение сменилось безмятежным Адажио. «Пятая часть в симфонии? Да еще медленная?» — словно говорил недоуменный взгляд князя. Такого финала он не слышал ни в одной симфонии Гайдна! Но оказалось, что главный сюрприз впереди.

Мягко, чуть печально звучит переключка гобоя и валторны. Но вот их краткое соло окончено, и к величайшему изумлению князя и всех присутствующих первый гобоист и второй валторнист, загасив свои свечи на шопитрах, покидают сцену. Однако музыка продолжается. Доигрывая свои

партии и гася свечи, по очереди уходят фаготист, второй гобоист, первый валторнист, контрабасист, два скрипача и альтист. На еле освещенной двумя свечами сцене остались лишь две первые скрипки, завершая симфонию печальным, замирающим дуэтом. Растаял последний звук, сцена погружается в полный мрак, и в зале воцаряется напряженная тишина. Ее нарушает сам князь. Он поднимается и, обращаясь сначала к Гайдну, а затем ко всем остальным, говорит:

— Я понял ваш весьма остроумный намек. На днях мы уезжаем в Вену.

Гайдн был очень рад, что его затея удалась и музыка убедила князя. Однако в тот памятный осенний вечер 1772 года он вряд ли подозревал о том, что «Симфония со свечами» или «Прощальная», как называли Сорок пятую симфонию, станет одним из самых популярных его произведений и будет обычно исполняться как в день премьеры — при свечах.

— Что скажешь, Луиджи? Твое мнение для меня важнее всех остальных, вместе взятых, — Гайдн бережно собрал со всех четырех пультов ноты и сложил в папку, на которой его рукой было выведено: «Шесть квартетов, соч. 33».

Гайдн и Томазини были одни. В небольшой гостиной, где только что впервые прозвучали новые квартеты Гайдна, стоял

уютный полумрак. Томазини привычными движениями протирал скрипку от пылинок канифоли, но Гайдн заметил, что он очень взволнован.

— Каждый раз, — начал Томазини, — когда вы спрашиваете меня об этом, маэстро, я боюсь, что мои слова не вырзят и доли тех чувств, которые вызывает во мне ваша изумительная музыка.

— Э, Луиджи, ты, я вижу, собрался петь мне дифирамбы, — запротестовал Гайдн, — а мне нужно совсем другое: чтобы ты откровенно сказал, что получилось лучше, а что хуже. Ты ведь лучший скрипач, какого мне довелось знать, и сам пишешь квартеты, — кто ж, как не ты должен сказать мне всю правду?!

— Но поверьте, я говорю правду, это великая музыка! И скажу вам больше: я не знаю сегодня ни одного композитора, чьи квартеты можно было бы сравнить с вашими. А главное, каждая новая серия квартетов — огромный шаг даже для вас самого. Взять хотя бы те шесть квартетов, с которых началось наше знакомство. Моя партия в них была такой разнообразной, сложной и виртуозной, что, исполняя ее, я порой чувствовал себя солистом, играющим концерт для скрипки...

— Вот это как раз и плохо, — вставил Гайдн. — Князь был тогда очарован твоей игрой, да и я — не скрою — тоже хотел сделать так, чтобы ты полнее раскрыл себя. Вот я и увлекся первой скрипкой, отодвинув остальные инструменты как бы на второй план. А ведь мне это было непростительно — к тому времени я написал уже свыше двадцати квартетов!

— Возможно, вы и правы, маэстро, но какая это удивительная музыка! Кстати, я был тогда уверен, что вы сразу же приметесь за следующие квартеты, и до сих пор не понимаю, почему получился такой многолетний перерыв?

— Именно потому, что я понял: так писать квартеты нельзя. А неудовлетворенность всегда толкает к поискам новых средств. Правда, новыми они оказались только для меня, а для музыки — весьма старыми. Как-то в те годы мне попался под руки учебник контрапункта Фукса — одна из настольных книг моей юности, и я увлекся полифонией*. Мое увлечение незамедлительно отразилось в новых квартетах — я имею в виду опус двадцатый. В трех из шести квартетов финалами стали фуги, и это, как я теперь вижу, очень усложнило их.

* Полифония — вид многоголосной музыки, основанной на одновременном звучании и развитии нескольких самостоятельных мелодий (голосов).

— Усложнило? Но, по-моему, квартеты вообще самая сложная музыка как для композиторов, так и для слушателей. И это не недостаток, а достоинство или скорее особенность квартетного жанра. Кроме того, квартеты, о которых вы сейчас говорите, насквозь пронизаны венгерскими, хорватскими, цыганскими интонациями, ритмами. Поэтому они вполне доступны для слушателей.

— И все-таки это еще не чисто квартетный стиль. Ты-то, Луиджи, понимаешь, что квартет — это не симфония, не концерт для скрипки и не инструментальное пособие по контрапункту. Квартет должен быть совершенно самостоятельным жанром, как бы он ни был близок другим музыкальным жанрам. Я много думал об этом и не решался вновь приняться за квартеты.

— Да, прошло целых шесть лет. Но сейчас, маэстро, вы, по крайней мере, удовлетворены?

— Разумеется, не всем, дорогой Луиджи. Одно только я могу сказать с уверенностью: «русские» квартеты сочинены в совсем новой, особой манере.

— Мне кажется, я понимаю, о какой новой манере вы говорите. Суть ее, конечно, не в том, что в третьей части каждого из них вместо менюэта помещено скерцандо — как раз форма квартета в общем осталась прежней. Пожалуй, лишь больше разнообразия появилось в сонатной форме первых частей, обаяния и лиричности — в медленных вторых частях, изящества, полетности, легкости — в быстрых финалах. Но главное, мне кажется, в том, что все лучшее, достигнутое вами прежде в симфониях и клавирных сонатах, вы перенесли в квартетное творчество. Причем выразили это именно так, как того требует жанр квартета, то есть добились абсолютного равновесия между всеми четырьмя инструментами. И я повторяю — это великая музыка! Хочу спросить вас, маэстро, только об одном: почему вы называете последние квартеты «русскими»? Я что-то не припомню в них ни одной русской мелодии.

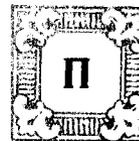
— Наш князь недвусмысленно намекнул мне, что, мол, «было бы хорошо посвятить эти квартеты русскому князю Павлу. Тем более, что супруга великого князя принцесса Вюртембергская берет у вас уроки игры на клавире». А в общем, какая разница, кому они посвящены?! Главное, что мне действительно кое-что удалось в них.

Было уже поздно. Гайдн и Томазини вместе вышли из гостиной.

— Между прочим, Луиджи, — с легкой усмешкой произнес Гайдн, — в этом году я мог бы отпраздновать своеобразный юбилей. Прежде, в молодости, просыпаясь утром, я каж-

дый раз должен был думать: «Как провести сегодняшний день? Что сделать прежде, а что потом? За какое произведение приняться?» Теперь, слава богу, я не отягощен столь мучительными раздумьями. Вот уже двадцать лет обо всем этом думает за меня наш князь!

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ



первые солнечные лучи, скользнув по черепичным крышам соседних домов, заглядывают в светлые окна маленького двухэтажного домика Гайдна. Гайдн уже одет, еще минута — и он выходит на улицу. Скорее, чтобы не пропустить ни единой секунды драгоценного времени.

Эти несколько утренних часов — единственное, что, кроме сна, принадлежит ему, а не его светлости князю. Утром Гайдн обычно импровизирует на клавире, правит рукописи или, как теперь, немного гуляет по безлюдному, еще спящему Эйзенштадту.

Гайдн минует улочку, где расположен его дом, и выходит на главную аллею дворцового парка, по обеим сторонам которой ровными рядами выстроились многометровые деревья.

Как летит время! С тех пор, как он поселился здесь, прошло без малого четверть века! Да, уже почти двадцать пять лет! Двадцать пять! И все, как один, похожи друг на друга...

Быть может, кому-нибудь такая монотонность и однообразие жизни показались бы невыносимыми. Но Гайдн не жаловался на судьбу. «Служба у князя, — говорил он себе всякий раз в минуты уныния, — дает ряд безусловных преимуществ. Во-первых, не надо думать о пропитании, ты неплохо обеспечен, во-вторых, в твоём распоряжении первоклассный оркестр, с которым ты можешь экспериментировать, пробовать, искать. И наконец, сам князь уважает тебя». Однако другой голос, как бы отвечая первому, возражал: «Разве справедливо, что ты, известный композитор, чьи произведения уже давно звучат во многих странах, как слуга, сидишь на привязи у князя? Разве не обидно, что, великолепно зная итальянскую музыку, имея во многих итальянских городах десятки друзей и сотни почитателей и, наконец, прекрасно владея итальянским языком, ты не можешь осуществить свою заветную мечту и отправиться в Италию?..».

Гайдн не замечает, как, заканчивая свой привычный утренний маршрут, уже подходит к своему домику. У дверей он,

как обычно, встречает продавца овощей, отправляющегося с нагруженной тележкой на базар:

— О, маэстро, как всегда, уже бодрствует! — приветствует он Гайдна.

— Но и вы, милейший, — улыбается Гайдн, — тоже не сидите без дела!

Гайдн входит в дом, быстро раздевается и спешит к своему рабочему столу. Удобно усевшись, он придвигает к себе столпу аккуратно исписанных партитурных листов.

Править в этих партитурах, собственно говоря, больше нечего — все шесть симфоний абсолютно готовы. И все-таки просмотреть их еще раз перед отправкой в Париж не мешает.

Во Франции, видимо, любят его сочинения. Иначе зачем бы им понадобилось заказывать симфонии для «Концертов олимпийской ложи» именно ему, Гайдну? Мало ли есть прекрасных композиторов!

Но симфонии, кажется, придутся по вкусу французам — во всяком случае, ему бы очень этого хотелось. Он даже дал трем из шести симфоний французские названия — “L’ours” («Медведь»), “La poule” («Курица») и “La reine” («Королева»). Раз у них принято давать названия инструментальным произведениям, он тоже не отступит от этой традиции.

Гайдн листает страницы Восемьдесят второй, до-мажорной симфонии. Как все же правильно он сделал, что использовал в ней почти полный парный состав оркестра! Контраст между струнной и духовой группами, их противопоставление стало благодаря этому ярче, рельефнее. И сами духовые выглядят здесь гораздо разнообразнее, чем во многих предыдущих симфониях. А вот и финал, по характеру которого он и озаглавил всю симфонию — «Медведь». Мелодии финала напоминают наигрыши поводыря медведей, а грузные «стоячие» басы подражают звукам волынки, сопровождающей обычно маленькие цирковые сценки. Все это великолепно звучит в оркестре — не зря он так тщательно (пожалуй, как никогда) инструментовал эти симфонии. И в «Курице» — Восемьдесят третьей — и в остальных симфониях звучание оркестра красочно и прозрачно.

Право же, он доволен этими симфониями. Давно уже он не писал с такой легкостью и удовольствием. И пусть их поскорее услышат все те, кто в последнее время повсюду трубят, что «Гайдн исписался и сочиняет музыку исключительно благодаря ловкости пера».

Гайдн бегло переворачивает страницы Восемьдесят пятой симфонии. На второй части — вариациях — он на мгновение

задерживается. Это его маленький сюрприз для парижских любителей музыки. Ему очень хотелось бы увидеть, как будут реагировать парижане, когда услышат вдруг в этом разделе симфонии популярный французский романс «Милая и молодая Лизетта», который он сделал темой вариаций. «Увидеть...» Ничего он не увидит! Эти партитуры поедут в Париж, а он вместо того, чтобы присутствовать на премьере, будет в это время улаживать гостей князя или дожидаться в приемной его «высочайших» указаний.

Так уж, наверное, ему суждено...

Третий день подряд падает мокрый снег. Хорошо, что уже вечер и больше не придется выходить на улицу. Но и дома сегодня невыносимо тоскливо. В такие минуты чувствуешь себя особенно одиноким, хочется бросить все и поехать в Вену, к друзьям.

Странно, но несмотря на его доброту, искренность и умение ладить с людьми у него никогда в жизни не было близких друзей — таких, которые понимали бы его творческие устремления и с кем бы он мог быть до конца откровенным.

Теперь все обстоит по-иному — у него есть друзья, к которым он тянется всей душой и с которыми он готов проводить все свободное время.

Первый из них — Моцарт. С тех пор, как семь лет назад, в 1781 году, они познакомились (хотя по произведениям знали друг друга давно), Гайдн полюбил его так, как любят только родного сына. Не случайно и Моцарт — при встречах и в письмах — зовет его не иначе, как «папа». В такие унылые вечера, как сегодня, сидя в одиночестве, Гайдн всегда старается представить, где сейчас Моцарт, над чем работает, какое у него настроение.

До недавнего времени Моцарт был, по сути говоря, его единственным близким другом. Теперь круг друзей несколько расширился. Во время одной из поездок в Вену он познакомился и очень сблизился с семьей Генцингеров — Петером Леопольдом, известным венским врачом, и его милой, обаятельной супругой — Марианной.

Эта удивительная женщина с такой нежностью и любовью говорила о его творчестве, что Гайдн был совершенно растроган. Растроган и удивлен, потому что не ожидал, что Марианна обнаружит столь тонкое понимание его музыки.

Марианне Генцингер особенно нравились его клавирные сонаты, и она подробно расспрашивала Гайдна о них.

Он, кажется, никому еще так откровенно не рассказывал о том, как сочиняет. Гайдн вспомнил свой разговор с Мари-

анной, запечатлевшийся в его памяти от первого до последнего слова:

— Скажите мне, любезный Гайдн, как вы пишете свои клавирные сонаты?

— О, вы задали мне нелегкий вопрос. По правде сказать, я редко задумывался над этим. Да и происходит это каждый раз по-разному. Но в тот момент, когда я чувствую, что мне хочется выразить, какой образ будет иметь моя будущая соната, я немедленно отправляюсь к моему незаменимому другу и помощнику — клавиру. И тогда начинается самое важное: я импровизирую, и постепенно рождаются мелодии первой части. Вы ведь знаете, что первая часть сонаты, как, впрочем, и квартета, и симфонии, выражает основную мысль всего произведения. Эта мысль заложена в двух темах — главной и побочной — контрастных и в то же время родственных мелодиях. Найти их — самое сложное. Ведь главная прелесть музыки — в мелодии.

— Вы не представляете себе, маэстро, — заметила Марианна, — как я рада слышать эти слова из ваших уст.

— Да, именно в мелодии, — продолжал Гайдн воодушевленно, — и создать мелодию крайне трудно. Если мелодия красива и выразительна, она не требует никаких дальнейших украшений.

— Значит, вы сочиняете мелодии за клавиром и затем сразу записываете?

— Нет, ваша милость, придумав новую мелодию, я долго повторяю, вслушиваюсь в нее, даже если она мне очень нравится. И при этом помню одно «золотое» правило: если хочешь узнать, действительно ли мелодия прекрасна, спой ее без сопровождения.

— Милый Гайдн, вы раскрыли мне многие свои секреты, но умолчали об одном: как вдруг случается, что вы начинаете сочинять?

— Ответить на этот вопрос очень сложно и очень просто. В какой-то момент я вдруг чувствую, что должен выразить то, что меня взволновало. Вот, например, — Гайдн на мгновение замолчал, а затем уверенно продолжил, — сейчас я знаю, что вернусь от вас и напишу сонату. Это будет ваша соната, я посвящу ее вам, и если мне удастся выразить то, что я сейчас чувствую, она станет лучшей моей клавирной сонатой...

И он сдержал слово — на свет появилась Соната до минор, одна из самых его проникновенных, драматичных и ярких сонат.

Как бы ему хотелось сейчас оказаться в уютной гостиной Генцингеров и провести с ними вечер, подобный тому, кото-

рый он только что вспомнил. Но увы! До Вены всего каких-нибудь два часа езды, но ехать без позволения князя он не может.

Гайдн достает из ящика бумагу, располагается за секретером и, обмокнув в чернила перо, выводит первые строки письма:

«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, который 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...»

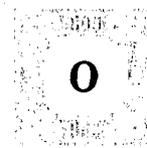
Гайдн написал еще несколько строк и поставил дату — 9 февраля 1790 года. Потом перечитал письмо, запечатал конверт и аккуратно надписал: «Госпоже Марианне фон Генцингер».

Соната до минор, посвященная Марианне Генцингер, создавалась в 1789 году в тишине и уединении Эйзенштадта.

А приблизительно в это же время восставшие парижане сражались на баррикадах и штурмовали Бастилию.

Но Великая Французская революция, начавшая новую эпоху в истории человечества, не коснулась ни жизни, ни творчества Гайдна. Композитор оказался в стороне от событий, которыми жила в то бурное время вся Европа. И кто знает, какая музыка родилась бы в этом уже не молодом, но еще не стареющем сердце, если бы долгие годы службы у Эстергази полностью не изолировали Гайдна от общественной жизни, от того могучего ветра, который разносил по всей Европе девиз французских революционеров: «Мир — хижинам, война — дворцам!».

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ



О сенью 1790 года умер князь Николай Эстергази. Его наследник, совершенно не интересуясь музыкой, тут же распустил капеллу, и Гайдн обрел, наконец, то, чего ему так не хватало многие годы — долгожданную свободу. И он не замедлил воспользоваться ею, покинув Эстергаз и поселившись в Вене.

Уютный домик с видом на каштановую аллею, где можно спокойно работать, возможность постоянно общаться с близкими друзьями — он так долго мечтал об этом, что даже отказался от своей заветной мечты побывать в Италии. Да и возраст, размышлял Гайдн, уже не такой, чтобы путешествовать: все-таки ему уже под шестьдесят. Раз уж сидел всю жизнь на одном месте, так и будет доживать свой век. В конце концов, спокойная и обеспеченная старость, скрашенная почетом и растущей славой, — это не так уж плохо. А о новой службе и говорить нечего — никому не удастся его уговорить — ни графу Грассалковичу, предлагающему высокооплачиваемый пост капельмейстера, ни королю Фердинанду IV, приглашающему его в Неаполь. Хватит! Гайдн достаточно служил вельможам. Теперь он будет служить только своему искусству и не уедет из Вены никуда!

Однако все получилось совсем не так, как предполагал Гайдн. В один прекрасный день к нему пожаловал незнакомец, оказавшийся столь энергичным и обаятельным, что Гайдн был вынужден изменить свои «старческие» планы.

— Меня зовут Джон Саломон, — представился незнакомец.

— Я слышал об одном Саломоне, — приветствовал его Гайдн, жестом приглашая сесть, — это был, говорят, прекрасный скрипач, но, насколько я помню, его звали Иоганн.

— Тот, о ком говорит маэстро, перед вами — Иоганн Петер Саломон, бывший скрипач и концертмейстер, а ныне антрепренер Джон Саломон, проживающий в Англии.

Они оба рассмеялись, и Саломон продолжал:

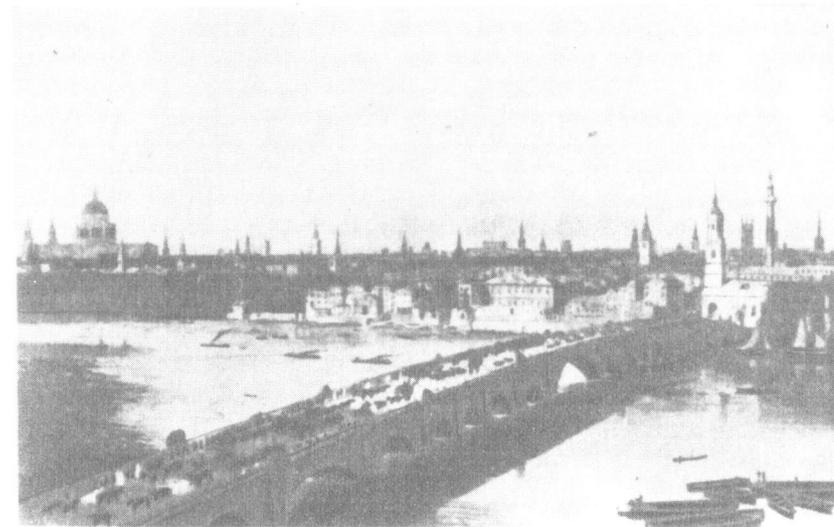
— Маэстро Гайдн, я приехал лично к вам...

— Ну, стоило ли пересекать Ламанш из-за такой малоприметной особы, как я?

— И это говорит Иозеф Гайдн — властитель музыкальных дум нашего времени! Да знаете ли вы, многоуважаемый маэстро, что в Британии боготворят вас, с нетерпением ждут каждое новое ваше сочинение. А посему я намерен сделать вам следующее предложение: вы едете в Англию и пишете для английских любителей музыки шесть новых симфоний, оперу и другие произведения. Я же со своей стороны, не говоря уже о материальной выгоде, гарантирую вам огромный успех и такое творческое удовлетворение, какое вы никогда не испытывали.

Настойчивость и обаяние Саломона не могли не произвести впечатления на Гайдна. И все же он поначалу возражал:

— Я уже не так молод, чтобы брать на себя такие серьезные обязательства и пускаться в столь далекое и продол-



Вид на Лондон. 1805 г.

жительное путешествие. Да и прийдусь ли я по вкусу чопорным англичанам?

— А вы вспомните, маэстро, великого Генделя, — продолжал настаивать Саломон, — не только создавшего в Англии свои лучшие произведения, но и нашедшего там свою вторую родину! Кто знает, может быть, и вы решите остаться там навсегда?

— О, никогда в жизни! — запротестовал Гайдн, чувствуя однако, что уже почти согласен принять предложение Саломона. — Моя родина — Австрия. Здесь я и хочу умереть!

— Не будем говорить о смерти, — ответил Саломон, — потому что ваша музыка — самое живое и самое жизнеутверждающее искусство, которое я знаю. Итак, если вы согласны, не будем медлить. В Англии ждут вас!

И Гайдн согласился. Первого января 1791 года они с Саломоном сели на корабль, отплывающий из Кале, и уже на следующий день Иозеф Гайдн ступил на английскую землю.

Джон Саломон не приукрасил ни слова — в этом Гайдн мог убедиться с первых дней пребывания в Англии. Каждое исполнение его произведений, каждое его появление среди

публики — будь то любительский концерт, прием в его честь или придворный бал — неизменно вызывали овации и рукоплескания. Лондон встретил композитора с радушием, превзошедшим все предсказания Саломона.

Особенно Гайдн был тронут вниманием, оказанным ему знаменитым Чарлзом Берни *. Известный музыкальный историк назвал Гайдна «великим властителем мелодического искусства» и посвятил ему целую поэму. И не без его участия Гайдну было присуждено почетное звание «доктора музыки» Оксфордского университета. Во время этой торжественной церемонии, состоявшейся летом 1791 года, согласно принятому обычаю, на него надели черную шелковую мантию до пят и четырехугольный колпак с кисточками. Целых три дня он должен был ходить в этом необычном и не очень удобном наряде!

Однако в Лондоне далеко не все были рады такому огромному успеху Гайдна. Дело в том, что, хотя признанным музыкальным центром Европы по-прежнему считалась Вена, шумный и коммерческий Лондон не уступал ей в размахе концертной деятельности.

Десятки крупных и мелких концертных предпринимателей действовали в английской столице, постоянно конкурируя между собой и не брезгуя ничем ради выгоды.

И вот спустя несколько месяцев после приезда Гайдна в английских газетах, еще недавно пестревших приветствиями в его адрес, стали появляться заметки, в которых утверждалось, что Гайдн, дескать, хотя и признанный мастер, но уже стар и ничего значительного создать не может. А одна из газет договорилась даже до того, что новая симфония Гайдна, исполненная впервые в мае в Лондоне, вовсе не новая, а написанная им много лет назад.

Саломон не на шутку забеспокоился: он-то хорошо знал местные нравы и сразу понял, что подобные сообщения, пусть даже лживые, могут нанести большой урон коммерческой стороне концертов Гайдна.

В неописуемую ярость пришел и сам Гайдн. Когда взволнованный Саломон явился к нему с настойчивой просьбой сочинять к каждому концерту новое произведение, он застал Гайдна в весьма возбужденном состоянии. Композитор быстро ходил по комнате и с возмущением повторял:

— Негодяи! Жалкие клеветники! Ну, погодите! Папаша Гайдн еще докажет вам, что его голова способна на боль-

шее, чем носить этот дурацкий колпак с кисточками! Я сейчас же принимаюсь за новую симфонию. Я приготовлю им сюрприз! Сюрприз, сюрприз... — Гайдн несколько раз повторил это слово, потом на мгновение остановился, взглянул на Саломона, загадочно улыбнулся и сказал: — Да, это будет симфония с сюрпризом! Дорогой Саломон! Передайте оркестру, что через две недели, нет, через неделю мы начинаем репетировать новую симфонию!

На очередной концерт Гайдна, в котором должна была исполняться новая — Девяносто четвертая симфония, — собрался, кажется, весь Лондон: музыканты, вельможи, газетчики, антрепренеры — короче говоря, все, кто смог попасть:

Симфония началась степенным, красочным вступлением, перешедшим в стремительную, яркую, полную оркестровых и гармонических новинок музыку. Затем полилась светлая, простодушная, чистая, казалось, знакомая всем мелодия — это началась вторая часть. Задорно и звонко пели скрипки и вдруг, как гром среди ясного неба, весь оркестр, поддержанный литаврами, будто выстрелил, да так, что весь зал вздрогнул. Но прежняя беззаботно веселая мелодия, как ни в чем не бывало, продолжала свое повествование.

Гайдн торжествовал: его сюрприз получился на славу. Вот вам, «просвещенные любители музыки», дремлющие на концертах и еще до начала исполнения имеющие свое «оригинальное» суждение! Вот вам, жалкие лгуны, распускающие слухи о том, что Гайдн исписался!

И клеветники были посрамлены — симфония имела небывалый успех. С тех пор ее так и стали именовать — «Симфония с ударом литавры» или «Сюрприз».

Нет! Он еще совсем не стар! Хотя ему и за шестьдесят, он чувствует себя по-прежнему бодрым и даже молодым. Доказательства? Нет, не просто хорошее самочувствие — шесть новых симфоний, созданных в предельно короткий срок! И дело не только в количестве — главное, что его фантазия не истощилась ни на йоту, а юмора и композиторского остроумия хватит на несколько молодых. С годами пришли опыт и мудрость, и если прежде он много искал, экспериментировал, то в последних сочинениях старался подытожить, обобщить то, над чем работал почти сорок лет.

Взять хотя бы шесть последних симфоний, как их здесь называют, «Лондонских». При всем их разнообразии в них есть много общего. Например, за исключением одной, Девяносто пятой, все они начинаются медленным торжественным

* Берни Чарлз (1726—1814) — английский историк музыки, органист и композитор.

вступлением. Оно как бы призывает настроиться на сосредоточенное слушание симфонии и прекрасно контрастирует с быстрой первой частью. Прием этот не нов — когда-то он ввел его в одной из ранних симфоний, а теперь это незыблемый закон. И самую первую часть он строит более монолитной, цельной. Как? Очень просто: главная и побочная партии — два основных действующих лица любого сонатного аллегро — непременно должны быть контрастны между собой и в то же время родственны — либо схожим ритмом, либо общей интонацией.

Во вторых частях симфоний — анданте, ларго или адажио* — обычно царит покой, хотя нет-нет да и вспыхнет вдруг мимолетное крещендо или внезапно появится какая-нибудь гармоническая или динамическая неожиданность (как в «Сюрпризе»!).

Менуэты, третьи части симфоний, — его стихия. И то, что они почти всегда одинаковы по форме, никогда не стесняло, не сковывало его. Разве у изобретательного композитора мало средств разнообразить одну и ту же музыкальную форму?! Заставил он, например, все в том же «Сюрпризе» звучать фанфары, — и менуэт превратился в нечто торжественное, героическое. А в Девяносто шестой симфонии менуэт, благодаря аккомпанементу, становится похожим на вальс (ведь оба они трехдольны!).

Ну а финалы, главные «свидетели» его неувядаемой молодости, как и в ранних симфониях, полны задора, блеска, веселья.

Кстати о Девяносто шестой симфонии. Станный случай произошел во время ее первого исполнения. Когда перед началом концерта Гайдн вышел из-за кулис и стал перед оркестром, восторженные лондонцы бросились к сцене, чтобы поближе разглядеть его. И именно в этот момент в зале рухнула огромная, весившая десятки килограммов люстра. К счастью, все, кто мог пострадать, оказались около сцены. Едва публика пришла в себя от мгновенного шока, кто-то произнес: «Чудо!».

И весь зал тотчас подхватил это слово, неистово приветствуя Гайдна. С того памятного концерта за Девяносто шестой симфонией так и закрепилось это название — «Чудо».

В общем, каждая встреча со слушателями приносила Гайдну большую радость. Так было на протяжении всего

* *Анданте, ларго, адажио* — итальянские обозначения темпов (не спеша, широко, медленно), служащие одновременно названиями медленных частей симфонии, сонаты, квартета.

пребывания в Англии. И Йозефа Гайдна, за исключением краткого недовольства, вызванного интригами конкурентов Саломона, все время не покидало отличное настроение. Но в самом конце 1791 года к нему пришла весть, заставившая его испытать невыразимую горечь и скорбь.

Это было известие о смерти Моцарта.

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ



Моцарт умер! Моцарт, которому едва исполнилось тридцать пять лет; величайший из когда-либо живших композиторов! Моцарт, которого он так любил!

Кажется, ни разу после смерти родителей Гайдн не переживал ничью кончину с такой болью. Вероятно потому, что чувствовал, какого близкого человека он потерял. Именно близкого!

Обаяние Моцарта, его веселый нрав, любовь к каламбурам, а главное, его музыка были очень дороги Гайдну. И не удивительно, что, несмотря на разницу в возрасте почти в двадцать пять лет, они сразу же после знакомства стали добрыми друзьями.

Как он радовался успехам Моцарта — головокружительным, но заслуженным успехам! Не завидовал, а искренне, по-отечески радовался, что то, на что у него ушли десятилетия, Моцарт постиг в течение считанных лет. И во многом даже превзошел Гайдна — да, превзошел! Например, в опере «Дон Жуан», «Свадьба Фигаро» или «Волшебная флейта» — каждая из этих опер Моцарта гораздо выразительнее, ярче, сценичнее любой его оперы.

А симфонии Моцарта? Одна Соль-минорная с ее трепетной, тревожной и такой непостижимо глубокой музыкой стоит десятка его симфоний. И фортепиано Моцарт знал тоньше. Его клавирные сонаты тому свидетельство. И в чем уж он действительно был неподражаем — это в необычайной вокальности и выразительности мелодического дара, поистине дара божьего.

Да, он радовался за Моцарта, за своего Моцарта! Ведь в чем-то он чувствовал себя его учителем, хотя не дал ему в жизни ни одного урока. Моцарт сам об этом всегда говорил. «Я впервые научился от Гайдна, — сказал он однажды, — как надо писать квартеты».

Возможно, в этом есть доля правды. Что тут удивительного? Гораздо удивительнее другое: он, Гайдн, уже зрелый и

признанный композитор, учился у Моцарта! Да, да, именно учился и нисколько не стеснялся признавать это. Учиться и творчески перенимать лучшее — это ведь не подражание! И он никогда не обижался, если ему, скажем, говорили, что анданте из Сорок второго, «русского» квартета своей мелодией напоминает Моцарта.

Они были близки друг другу по духу, по творческому ощущению мира, и оба сознавали и ценили эту духовную близость. Тем более, что находились люди, желавшие поспорить их, противопоставить друг другу. Но сделать это было невозможно. Хотя бы потому, что сам Моцарт не упускал случая выразить Гайдну самые теплые, сердечные и всегда искренние чувства. С какими, например, нежными словами обратился он к Гайдну, посвящая ему в 1785 году серию квартетов! Эти слова Гайдн не забудет никогда. Так же, как не забудет он их последнюю встречу в день отъезда из Вены. Моцарт выглядел тогда грустным и, прощаясь, будто предчувствуя, сказал: «Я боюсь, что это наше последнее прощание».

Моцарта нет в живых! Можно ли этому поверить, можно ли с этим смириться?! Как осиротела музыка! Как осиротел мир!

С уверенностью можно сказать: человечество много лет не обретет вновь такого гения!

Летом 1792 года Йозеф Гайдн покинул гостеприимную Англию. Всюду, где бы он ни останавливался на своем пути в Вену, его встречали восторженные почитатели. Любители музыки старались взять автограф у всемирно известного композитора, педагоги показывали ему своих талантливых учеников, а начинающие композиторы стремились получить напутствие у прославленного маэстро.

Так было и в Бонне, где Гайдна попросили посмотреть кантату одного молодого боннского музыканта. Бегло проглядев сочинение и найдя его весьма интересным, Гайдн пожелал познакомиться с его автором. К Гайдну подвели плотного низкорослого молодого человека с волевым, казавшимся немного сердитым лицом.

— Людвиг ван Бетховен, — коротко сказал он и уважительно поклонился Гайдну.

— Мы возлагаем на него большие надежды, — заговорили наперебой присутствующие на этой встрече местные музыканты. — Может быть, со временем из него выйдет второй Моцарт!

— Второго Моцарта у нас никогда не будет, — печально ответил Гайдн и, помолчав, обращаясь к Бетховену, сказал: — Вы обладаете несомненным талантом. К сожалению, это все, что я могу вам сейчас сказать. В Вене мы могли бы поговорить обстоятельнее.

Несмотря на то, что эти слова Гайдна не были конкретным предложением великого композитора взять опеку над Бетховеном, молодой музыкант вскоре после отъезда Гайдна поспешил в Вену, мечтая стать его учеником.

Поначалу казалось, что его мечта сбылась — Бетховен начал брать у Гайдна уроки композиции. Но как ни странно, Гайдн, сам в молодости страдавший от невнимания учителей и нежелания маститых музыкантов передать ему свой опыт, оказался не очень терпеливым и последовательным педагогом.

Однажды Бетховен, вернувшись домой после очередного урока, принялся просматривать задания, проверенные Гайдном. Каково же было его изумление, когда он обнаружил несколько своих ошибок, не замеченных Гайдном. «Как Гайдн мог не увидеть их? — недоумевал Бетховен. — А может быть, он вообще не проверяет задания?»

Недоверие ученика к учителю начало расти от урока к уроку. Теперь Бетховен бывал на занятиях задиристым и раздражительным, принимая каждое замечание Гайдна «в штыки».

Правда, и у Гайдна не было большой охоты возиться с упрямым и дотошным боннцем. Этот «великий могол», как называл его про себя Гайдн, не вызывал у него своими сочинениями никаких симпатий.

Прошло еще немного времени, и занятия, тяготившие ученика и учителя, прервались. Это не помешало, правда, Гайдну год спустя говорить о Бетховене как о любимом ученике, обращаясь к боннскому курфюрсту с просьбой о материальной помощи Бетховену.

И сам Бетховен, несмотря ни на что, всегда преклонялся перед творческим гением Гайдна, посвятив ему свои первые три фортепианные сонаты.

О, как бы, наверное, смеялся Гайдн, если б ему кто-нибудь сказал тогда, что этот строптивый боннец станет его преемником в музыке, что именно Бетховен продолжит его поиски в симфонии, квартете и фортепианной сонате!

В то время, на которое пришлось эти неудачные занятия, Гайдна волновали другие вопросы. Саломон вновь пригласил его в Англию. И композитор готов был принять это предложение, обдумывая планы новых симфоний, ставших последними.



олгода продолжалось второе пребывание Йозефа Гайдна в Англии. На этот раз дни и месяцы так быстро сменяли друг друга, что Гайдн сам не заметил, как наступило 15 августа 1795 года — день его отъезда на родину.

Устав от официальных приемов и торжественных церемоний, Гайдн решил провести последний вечер с Саломоном.

Целый день стояла необычная для английской столицы духота, и даже вечер не принес желанной прохлады. Из открытых окон в комнату доносились нестройные звуки уличного шума. Гайдн и Саломон сидели за чаем, только что внесенным слугой и помощником Гайдна Эльслером.

— Даже не верится, что завтра я буду далеко от вашего гостеприимного, но все же очень шумного Лондона, — проговорил Гайдн.

— Представляю, маэстро, как вы устали, — отозвался Саломон.

— Я? От чего? — улыбаясь переспросил Гайдн. — Ну, если только от этих нескончаемых банкетов, возвышенных речей и прочей чепухи.

— Да, если почитать наши газеты, — заметил Саломон, — то можно подумать, что ваше пребывание в Англии — это только банкеты, приемы, посвященные вам церемонии и овалции. Эти газетчики никогда не опустят ни одной детали вашего туалета, забывая сообщить читателям, что между приемами и банкетами вы успели сочинить «немного» музыки. А все-таки скажите откровенно: вы очень утомлены?

— Утомлен скорее не я, а мои переписчики нот, особенно бедняга Эльслер. Ведь если подытожить оба мои пребывания в Англии, то им пришлось переписать более семисот нотных страниц моих новых сочинений.

— Семисот? — переспросил изумленный Саломон.

— А как вы думаете, мой милый друг, сколько страниц занимают двести восемьдесят сочинений, среди которых опера, квартеты, сонаты и почти четыреста обработок шотландских и ирландских народных песен?

— Не говоря уже о симфониях... — добавил Саломон.

— Да. И симфонии. На мой взгляд, это самое значительное из всего, что я здесь написал. Особенно последние шесть.

— О да, дорогой Гайдн. Каждая ваша новая симфония из тех, что появились за последние полгода, для меня откровенно загадка. Откройте мне секрет: откуда вы черпаете свои

мелодии, бесконечные оркестровые находки и, наконец, ваши новшества в области форм?

— Ну, что ж, пожалуй, сейчас, когда все позади, я открою вам — но только вам — некоторые из моих тайн, — не переставая шутить, продолжал Гайдн. — Кое-что придумал я сам, но кое-что, — Гайдн таинственно наклонился к Саломону, — я позаимствовал у других композиторов. Например, то, что начиная с Девяносто девятой симфонии в моем оркестре появился кларнет, «подсказал» мне покойный Моцарт. Он, вслед за мангеймцами, понял прелесть кларнетов и не мог обойтись без них. Жаль, что я почувствовал, как они необходимы, лишь недавно.

— Вы всегда отшучиваетесь, маэстро. Ну, хорошо, положим кларнеты от Моцарта. Но кто, кроме вас, мог придумать этот эффект с тиканьем часов?

— Это вы о Сто первой?

— Именно о ней. Теперь ее все называют «Часы». Построить целую часть симфонии на звучании, напоминающем тиканье часов, — это могли задумать и осуществить только вы.

— Знаете, милый Саломон, эта мысль пришла мне в голову, когда я работал над несколькими пьесами для флейтовых часов.

— Неужели вы, великий Гайдн, писали музыку для такой безделицы, как механические музыкальные часы?

— Я считаю, что хорошая музыка всегда радует слух, исполняет ли ее симфонический оркестр или флейтовые часы, скрипка или труба.

— Да, я знаю ваш концерт для трубы. Если бы все музыкальные инструменты имели бы такие необыкновенные произведения!

— Вы угадали мою заветную, но, видимо, неосуществимую мечту: сочинять для всех инструментов — от клавира до литавр. К сожалению, мне это не удалось.

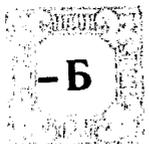
— Ну почему же, — возразил Саломон. — Кто, как не вы, старались в своих симфониях подчеркнуть возможности каждого из них. И даже литавр. Взять хотя бы начало Сто претретьей симфонии, которая теперь так и называется: «Симфония с тремоло литавр». Их мощное нарастание и затем постепенное угасание до пианиссимо производит колоссальное впечатление.

— Сказать вам по правде, дорогой Саломон, я доволен своими последними симфониями. И я всегда помню, что их появлением я в большой степени обязан вам. Поэтому я очень рад, что последняя — Сто четвертая симфония — носит ваше имя.

— Разве о моем скромном участии мы должны сейчас говорить?! Главное — то, что вы сумели довести до классического совершенства и законченности жанр симфонии, который до вас практически только зарождался. И не только симфонии, но и квартета, трио и клавирной сонаты...

Последних слов Саломона Гайдн почти не слышал. Он думал сейчас о Вене, о том, как, вернувшись в Австрию, немедленно отправится в родное Рорау и повидает там сестер, дом, где он родился, и заодно памятник, который поставил в его честь граф Харрах. А потом он поселится в уютном двухэтажном домике на окраине Вены и уже больше никуда не будет уезжать. Тем более, что в течение нескольких месяцев он обдумывает план нового, опромного по масштабу и весьма необычного сочинения.

ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ



Безмерно рад — Готфрид ван Свитен неуклюже поднял свое грузное тело и направился навстречу Гайдну. — Маэстро оказывает мне большую честь, навещая меня в моем скромном кабинете. Прошу вас, присаживайтесь.

Гайдн сел в предложенное ему кресло и осмотрелся. В кабинете префекта венской королевской библиотеки и председателя венского музыкального общества все поражало монументальностью и солидностью и в то же время походило на театральные декорации. Огромный письменный стол, глубокие мягкие кресла, золоченые корешки книг и нот — все было под стать барону ван Свитену, его массивной фигуре и очень важному виду. На стенах висели портреты в дорогих рамах — Иоганна Себастьяна Баха, Генделя, а чуть поодаль портрет самого ван Свитена, сочиняющего музыку. Гайдн еле сдержал улыбку — уж он-то знал, чего стоят музыкальные опусы господина барона. Никто не станет сомневаться в его искренней любви к Баху и Генделю — он много сделал для того, чтобы их бессмертные творения знала широкая публика. Однако его «творчество»...

— Ну, как продвигается наша новая оратория? — прервал размышления Гайдна ван Свитен. — Надеюсь, она будет не менее интересной, чем наша первая совместная работа! — говоря это, ван Свитен делал особое ударение на слове «наша».

Впервые Гайдн встретился с ван Свитеном вскоре после возвращения из Англии. Вернувшись в Вену, композитор привез не только подарки, почетные дипломы и сувениры, но и нечто более важное. Это был текст либретто, написанного по

сюжету поэмы «Потерянный и возвращенный рай» знаменитого английского поэта Мильтона. Саломон, передавший Гайдну этот текст, тогда сказал: «Великий Гендель не успел написать ораторию на это либретто. Так, может быть, ее напишет великий Гайдн?..».

Поначалу Гайдн даже и не помышлял об этом. Но постепенно замысел увлек его. Нужно было только иметь немецкий текст либретто. Вот его и вызвался сделать ван Свитен.

«Сотворение мира» — так называлась эта оратория — имела колоссальный успех. Но Гайдн отлично помнил, какие трудности он преодолевал, сочиняя музыку на малопоэтический текст. Вот и сейчас, работая над второй ораторией, он вновь столкнулся с такими литературными «перлами» ван Свитена, которые невозможно было переложить на музыку.

— Да, я думаю, что «Времена года» будут не хуже «Сотворения мира», — начал Гайдн. — Но вот в чем дело: я не могу, как вы того желаете, иллюстрировать каждое слово, каждое междометие ваших стихов музыкой.

— Мне очень досадно слышать это, уважаемый маэстро, — настаивал ван Свитен, — настоящий композитор должен бережно относиться к либретто и ни на шаг не отступать от него.

— Но вы заставляете меня изображать музыкой лягушек, кузнечиков и бог знает что еще! — пробовал спорить Гайдн.

— Неужели такой композитор, как вы, — не отступал ван Свитен, — не в состоянии передать средствами музыки кваканье лягушек или стрекотание кузнечиков?

Гайдн молча посмотрел на ван Свитена, потом перевел взгляд на его портрет в золоченой раме и понял, что переубедить этого человека, мнящего себя тонким знатоком искусства, талантливым композитором и литератором, невозможно. Разве ему втолкуешь, что истинное назначение музыки, изображающей природу, не в том, чтобы подражать ее отдельным звукам, что музыка должна передавать обобщенную картину природы и настроение человека, соприкасающегося с ней?!

Гайдн еще раз скользнул взглядом по роскошной обстановке кабинета и вдруг представил себе совершенно иную картину: морозный декабрьский день, полупустынное кладбище, общая могила, куда по милости этого холеного барона бросают вместе с трупами бродяг и безыменных самоубийц тело умершего Моцарта.

При этой мысли улыбающееся лицо ван Свитена показалось Гайдну еще более неприятным, и он, едва раскланявшись, поспешил выйти.

Это было ровно за месяц до премьеры «Времен года».



Здание в Вене, где весной 1801 г. состоялось первое публичное исполнение оратории «Времена года»

Если бы прежде Гайдна спросили, волнуется ли он, выходя на эстраду, он, вероятно, пожал бы удивленно плечами: мол, никогда не задумывался над этим. И это было бы чистой правдой. Выступления в концертах за многие десятки лет стали для него делом самым повседневным, привычным.

Однако, когда апрельским вечером 1801 года он появился перед переполненным залом королевского оперного театра, собравшимся на премьеру его последней оратории «Времена года», его вдруг охватило необъяснимое волнение. Публика, оркестранты, хор, сотни горящих в зале свечей — всё неожиданно поплыло, и Гайдн почувствовал, что теряет сознание. Хайнбург, капелла Рейтера, граф Морцин, вечера у Фюрнберга, Эстергаз, Вена, Лондон — все путалось, набегало друг на друга, исчезало и возникало вновь. Но продолжалось это лишь какие-то мгновенья, и публика, ликованием встретившая его, ничего не заметила.

Почему так произошло? Наверное, потому, что он выносил сейчас на суд слушателей очень важное для него, во многом итоговое произведение. Это итог не только его многолетних поисков в самых различных музыкальных жанрах — ор-

кестровых, камерных, вокальных, но и результат его долгих раздумий о жизни человека, его долге, о красоте и мудрости природы. «Времена года» — не просто музыкальные картины природы и человеческого быта. Это своего рода гимн человеку, вся жизнь которого проходит в согласии, единении с природой и для которого труд всегда остается главным содержанием жизни, источником радости и счастья.

Но вот в зале воцаряется тишина, и по знаку Гайдна оркестр начинает медленное вступление. По сути говоря, это маленькая картина, изображающая переход от зимы к весне. Вслед за короткими, но величественными аккордами врываются бурные, вихревые пассажи оркестра, в которых будто слышится завывание зимней выюги. Оркестровое начало оратории напоминает слушателям об излюбленном симфоническом приеме Гайдна: торжественное, сосредоточенное вступление сменяется неожиданным стремительным началом главной партии. И так же, как в симфонии вслед за главной партией начинается побочная, здесь, в оратории, появляется светлая тема весны.

Инструментальное вступление подхватывают солисты — о приближающейся весне поют старый фермер Симон, его дочь Ганна и молодой крестьянин Лука. Вслед за солистами вступает хор — народ радуется приходу долгожданной весны, тепла.

Номера оратории сменяют друг друга. Гайдн давно уже преодолел волнение и полностью «держит в руках» исполнителей. Еще заметным движением он делает знак тенору, и начинается веселая, задорная песнь пахаря, идущего по полю за плугом. А скрипки и флейта-пикколо отвечают ему новой, тоже очень радостной темой. Едва она появляется, зал встречает ее короткими, но понятными всем аплодисментами: все узнают в этой мелодии тему из медленной части симфонии «Сюрприз».

Весна — не только труд, но и пора молодости, надежд, пора любви. Подобно торжественному гимну весне, любви, добру звучит заключительный хор первой части оратории.

... Ранние предрассветные сумерки, раздаётся троекратный крик петуха, слышится ясная, чистая, как утренний воздух, песня ластуха, восходит солнце — рождается длинный летний день.

Так начинается «Лето» — вторая часть оратории.

Лето, как бы говорит своей музыкой Гайдн, подобно молодости человека. А молодость — важный и сложный период в жизни, когда человеку доводится узнать многое: и хорошее, и плохое. И все-таки это самая лучшая пора жизни.

Краткое оркестровое вступление к «Лету» изображает приближение утреннего рассвета: мощное нарастание звука как бы рисует восход солнца.

В одной из своих ранних симфоний — «Утро» — Гайдн уже пользовался подобным приемом. Но здесь и оркестровка ярче, богаче, и к звучанию оркестра присоединяется хор!

... Солнце поднимается все выше и выше, тяжкий полуденный зной разливается по земле. Истошенная жарой природа застывает в ожидании грозы.

А небо уже заволакивают тучи. Гроза приходит как бы издалека: хор восклицаниями, а оркестр быстрейшими пассажами передают смятение, вызванное налетевшим ураганом. Картина грозы, рисуемая музыкой, почти зримая: ливень, гром, молния.

Постепенно буря стихает, и только флейтовые отдаленные «сверканья» молний напоминают о бушевавшей недавно стихии. И вновь наступает покой. Природа снова оживает — вот слышится крик перепела, стрекотанье кузнечика, кваканье лягушек. А где-то совсем далеко звучат мерные удары вечернего колокола.

Окончены дневные труды, впереди отдых и сладкий сон — поет хор и, как бы замирая вместе с оркестром, завершает вторую часть оратории.

... В перерыве Гайдн, с огромным трудом отбившись от многочисленных знакомых, желающих принести ему первые поздравления, уединяется в артистической. Первые две части прошли в общем удачно. А вот как примут слушатели третью часть — «Осень»! Ведь в этой части такой слабый, такой прозаичный текст. Сколько фантазии понадобилось в работе над музыкой этих номеров, чтобы отвлечь внимание слушателей от литературных «шедевров» ван Свитена!

Длинный звонок, возвещающий о продолжении концерта, прерывает его размышления. Через минуту Гайдн появляется перед слушателями, вновь встреченный долгими аплодисментами.

Начинается третья часть оратории.

... Как осень приходит на смену лету, так вслед за молодостью наступает зрелость. Зрелость замечательна и радостна особенно для тех, кто может пожинать плоды своего труда, — таков философский смысл этой части оратории.

Первые же такты терцета покоряют слушателей прозрачностью, чистотой звучания. В трехголосье, отшлифованном во время сочинения десятков камерных сочинений, и в первую очередь трио, Гайдн, конечно, непревзойденный мастер: бас, тенор и сопрано звучат подобно виолончели, альту и скрипке.

... Осенняя пора — время сбора урожая, сельских свадеб и, конечно, охоты. Сколько охотничьих сцен написал Гайдн за свою жизнь перед тем, как родилась эта музыка, изображающая призывный клич охотничьих рогов, лай собак, скачущих охотников, шум взлетающей птицы и щелчки выстрелов!

... Завершены нелегкие летние труды, собран урожай, и крестьяне собираются на веселый праздник. Рекою льется вино, задорные песни переходят в стремительные пляски под аккомпанемент народных инструментов...

Сочиняя эти номера, Гайдн немало поломал себе голову, пока не добился того, что скрипка и альты стали звучать, как старинная фидель, а фаготы со струнными — как гундосящая волынка.

... И опять наступает зима. Ее холодное дыхание коснулось всего живого. Лучи редко выглядывающего солнца не несут больше тепла, все погружено в тусклую туманную дымку. Короче стали дни, длиннее темные хмурые ночи. Замерзла вода, и вся природа кажется застывшей...

Однако музыка вступления к четвертой части оратории не столько изображает природу, сколько передает унылое, печальное настроение, которое вызывает приход зимы. И снова перед слушателями возникает образ героя оратории, — теперь это человек, к которому пришла старость.

... Зимой крестьяне часто собираются в избах и коротают долгие вечера за несложной работой и песнями. Вот Ганна, окончив прясть, поет веселую песенку о крестьянской девушке и дворянине, ухаживающем за ней. Перед слушателями возникает как бы короткая комическая опера, только исполняемая без костюмов.

И снова восторг зрителей — такую яркую жизнерадостную музыку мог написать только настоящий мастер комической оперы!

Наступает финал оратории. Взгляни, человек, на жизнь свою, — как бы говорит Гайдн устами старого крестьянина Симона, — она подобна временам года: как весна сменяется летом, осенью и зимой, так вслед за молодостью приходит зрелость и старость. И все-таки, если ты всегда был порядочен и честно трудился, жизнь твоя прекрасна!..

Последние аккорды оратории тонут в овациях. Гайдна неоднократно вызывают на сцену. Но он еще полон музыки и как в тумане видит и чувствует всё, что происходит вокруг. И вдруг он начинает отчетливо понимать, в чем истинная причина волнения, охватившего его в начале концерта: все дело в том, что он выступал сегодня перед публикой в последний раз, что это была его последняя премьера.

ГЛАВА ШЕСТНАДЦАТАЯ



ад венским предместьем Гумпендорф опускаются сумерки. Они делают темнее фасад двухэтажного дома Гайдна и осторожно заглядывают в окно его комнаты. Чуть вздрагивающие огоньки свечей, отражаясь в зеркале, освещают лицо

Гайдна. Он сидит в глубоком кресле, почти вплотную придвинутом к печке. Позади еще один день старости — спокойной, полной славы и уважения, но все же тяжелой старости. Легко ли сидеть так целый день, подобно истукану, если мозг твой еще способен творить, но сил нет?! Иногда, правда, пересиливая себя, он делает кое-какие наброски или редактирует свои ранние сочинения, но все это так — пустяки.

Гайдн смотрит в зеркало и, грустно улыбаясь, говорит: «Маэстро Гайдн, вас уже нет в живых. Да, да, человек по фамилии Гайдн еще жив, но Гайдн-композитор умер! Понимаете, умер! Не хотите в этом сознаться? Что делать! Я даже могу сказать, когда точно это произошло; помните тот день, когда несколько лет назад, изнуренный работой над «Временами года», вы принялись за свой последний — Восемьдесят третий квартет и, не в силах закончить его, вписали отрывок из своей песни „Старик“. „Ушли мои силы, я стар и слаб“, — гласили слова этой строчки. Это была ваша последняя композиторская шутка, очень остроумная, но очень печальная. Да и разве это сидит маэстро Гайдн?» С трудом приподнимаясь, он подходит к шкафу, достает свой старенький парик и, натягивая его, снова опускается в кресло. «Сейчас поглядим, как выглядел капельмейстер его светлости князя Эстергази!»

Гайдн всматривается в свое отражение — из-под парика на него смотрит крупное, изборожденное глубокими морщинами доброе лицо. Большой с горбинкой нос, тяжелый, плохо вяжущийся с париком подбородок — настоящее лицо крестьянина. «Наверное, такой была и моя музыка, — вдруг подумал Гайдн. — Из-под парика светских музыкальных форм всегда проглядывала истинно народная музыка, пронизанная народными мелодиями, ритмами, а главное, духом народным...»

Музыка... Как он благодарен судьбе, что она сделала его частью, творцом этого великого искусства. И он, кажется, неплохо потрудились, чтобы оно стало еще прекраснее...

Голова в давно не пудренном парике медленно опускается на грудь — Гайдн засыпает...

31 мая 1809 года Йозефа Гайдна не стало. В тот последний день весны ушел из жизни гений, бывший в течение полувека властителем дум всего музыкального мира, композитор, соединивший две далекие по времени эпохи в искусстве и сам ставший целой эпохой. Свои первые сочинения Гайдн создал, когда были живы Иоганн Себастьян Бах и Гендель. Последние его творения родились почти одновременно с бетховенской «Аппассионатой» и «Пасторальной» симфонией, всего за несколько лет до того, как начинали свой путь Шуберт и Вебер — первые композиторы-романтики.



Йозеф Гайдн. Около 1788 г.

«Non omnis moriar» — «Не весь умру» — эти слова из оды Горация «Памятник» Гайдн любил повторять в последние годы жизни. Их выгравировали на надгробии могилы Гайдна в Эйзенштадской церкви. На огромной мраморной плите, где высечена эта краткая фраза, наверное, могли бы еще уместиться слова самого Йозефа Гайдна:

«Часто, 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 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».



ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава первая	3
Глава вторая	6
Глава третья	10
Глава четвертая	15
Глава пятая	21
Глава шестая	26
Глава седьмая	31
Глава восьмая	35
Глава девятая	39
Глава десятая	44
Глава одиннадцатая	49
Глава двенадцатая	53
Глава тринадцатая	59
Глава четырнадцатая	62
Глава пятнадцатая	64
Глава шестнадцатая	70

27 к.



ИБ № 1388

ЗИЛЬБЕРКВИТ МАРК АЛЕКСАНДРОВИЧ
ВЕЛИКИЙ МУЗЫКАНТ ИЗ МАЛЕНЬКОГО
РОРАУ

Редактор *И. Шалимова*
Худож. редактор *Э. Тишина*
Техн. редактор *Г. Заблоцкая*
Корректор *В. Голяховская*

Подписано к печати 22/III-77 г.
Формат бумаги 60×90¹/₁₆
Печ. л. 4,5. Уч.-изд. л. 4,3. Тир. 50 000 экз.
Изд. № 9501. Зак. 2052. Цена 27 к. Бумага № 1

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6
«Союзполиграфпрома» при Государственном
Комитете Совета Министров СССР по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли,
Москва 109088, Южнопортовая ул. 24