

Раку М. Г.

ВАГНЕРОВСКИЕ КОНТЕКСТЫ БИОГРАФИИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО¹

WAGNERIAN CONTEXTS IN TCHAIKOVSKY'S BIOGRAPHY

Аннотация. Тема статьи – влияние вагнерианства на становление творческой биографии П. И. Чайковского. В центре рассмотрения его отношения с наиболее активными пропагандистами и ближайшими сподвижниками Вагнера – Хансом фон Бюловом и Карлом Клиндвортом (перевод переписки с последним на русском языке приводится впервые). Уточняются обстоятельства контактов Чайковского с крупнейшим дирижером-вагнерианцем Хансом Рихтером. Ставится вопрос об особом и до сих пор не объясненном значении вагнеровского контекста для становления художественной индивидуальности русского композитора.

Ключевые слова: вагнерианство, Карл Клиндворт, Байройт, Ханс фон Бюлов, Софи Менгер, Ханс Рихтер, П. А. Рихтер, М. Д. Каменская, Е. А. Лавровская.

Abstract. The article deals with Wagnerian influences on Tchaikovsky's creative development. A special attention is paid to his contacts with Wagner's most active champions and close associates, Hans von Bülow and Karl Klindworth (Tchaikovsky's correspondence with the latter is published in Russian translation for the first time). The circumstances of Tchaikovsky's contacts with the great Wagnerian conductor Hans Richter are elucidated. A question of special (and as yet unexplained) influence of Wagnerian context on Tchaikovsky's evolution is put forward.

Key Words: 'Wagnerism', Karl Klindworth, Bayreuth, Hans von Bülow, Sophie Menter, Hans Richter, P. A. Richter, M. D. Kamenskaya, E. A. Lavrovskaya.

Проблему «Чайковский и Вагнер» в отечественном музыкознании долгое время было принято рассматривать в аспекте антагонизма двух художественных миров, с акцентированием убежденного неприятия русским композитором эстетической позиции маститого старшего современника. Советская музыкально-критическая рецепция творчества Чайковского, с середины 1930-х годов последовательно культивировавшая «русское начало» в облике классика² находила в этой идейно-художественной антитезе дополнительные основания для упрочения представлений об абсолютной самобытности русской композиторской школы и ее виднейших представителей. Однако с наступлением постсоветской эпохи подобная интерпретация перестала казаться безусловно верной. Значение вагнеровской составляющей в биографии и творчестве Чайковского потребовало пересмотра.

На этом пути обращают на себя внимание работы А.И. Климовицкого, в которых последовательно доказывается мысль о напряженной творческой полемике

¹ Выражаю признательность П.Е. Вайдман за ценные замечания и предоставленную возможность ознакомиться с рядом важных материалов, использованных в статье, а также Е.С.Зинькевич и С.А.Петуховой за библиографические справки о редких изданиях.

² Подробнее об этом: *Климовицкий А.* Некоторые культурно-исторические парадоксы бытования наследия Чайковского в России // П.И. Чайковский. Наследие / Ред. З.М. Гусейнова. Вып. 2. СПб., 2000. С. 6–48; *Раку М.* Миф о Чайковском и власть // Музыкальная академия. 2001. № 1. С.76–81; № 2. С.75–85.

Чайковского с вагнеровским творчеством³. Впечатления, полученные молодым композитором от знакомства с партитурами Вагнера, а затем и непосредственно на Байройтском фестивале, трактуются исследователем как неизменно стимулирующие его творческое воображение и художественную практику. Как показывает А.И. Климовицкий, декларируемые Чайковским в музыкально-критических корреспонденциях и письмах принципиальные несогласия с услышанным и увиденным регулярно перемежаются выражениями невольных восторгов – это сложная смесь неприятия и беспокойного любопытства стала тем катализатором, который провоцировал сложные творческие процессы.

По констатации Д. Брауна, сходством с темой “ковки меча” и начальной фразы “рога Зигфрида” отмечена тема фатума, открывающая IV симфонию⁴. О «вагнеровских тенях» другой темы фатума – из Пятой симфонии Чайковского – пишет А.Климовицкий⁵, указывая, что мелодическими очертаниями и ритмическим рисунком она в интродукции напоминает «лейтмотив искупления любовью», впервые возникающий в «Валькирии». В репризе же интродукции, по его наблюдению, возникает мелодико-гармонический оборот, лежащий в основе вагнеровского «лейтмотива судьбы». Сочинение «Иоланты», согласно интерпретации того же исследователя, и по сюжетной фабуле и по ее инструментально-гармоническому воплощению предстает как результат «тристановской» рецепции, включающей в себя отсылки и к другим – более ранним и более поздним сочинениям Вагнера. В свою очередь Д. Браун обнаруживает «вагнеровские» мотивы и в «Щелкунчике», впрочем, на мой взгляд, излишне увлекаясь поисками этих сходств и трактуя феномен вагнерианства в этом случае слишком расширительно, отождествив «вагнеровское» с собственно «немецким» в самых разнообразных его проявлениях, подчас весьма удаленных от вагнеровского художественного мира.

В любом случае приходится признать, что рецептивная история творчества Чайковского вернулась вновь к тому витку, когда естественным и общепринятым было его восприятие в контексте западной культуры. Такого рода отношение формировало композиторскую репутацию Чайковского. ореол «немецкости» сопровождал его буквально с первых шагов на профессиональном поприще. В частности, уже с конца 1960-х годов ему начали приписывать вагнерианство, и при этом порой по самым, на нынешний взгляд, неожиданным поводам – в связи то с «Воеводой», то с «Кузнецом Вакулой», то с оркестровкой 4-й симфонии.

Примечательно, что в отдельных случаях Чайковский и сам готов был признать наличие в своих работах вагнеровского влияния. Вспомним известный эпизод, развернувшийся в 1878 году, когда Чайковский на удивление легко согласился с мнением Ц. Кюи, Н. Римского-Корсакова, К. Давыдова и Г. Лароша о том, что во «Франческе» «некоторые места написаны под влиянием “Нибелунгов”»⁶: «Я сам это чувствовал во время работы. <...> Не странно ли, что я подчинился влиянию художественного произведения, которое мне в общем весьма

³ Климовицкий А. «Вагнерианство» позднего Чайковского: культурно-психологические аспекты // Германия, Россия, Украина – музыкальные связи, история и современность / Под общ.ред. проф. В.А. Гуревича. СПб., 1994; Он же: «Лейтмотив судьбы» Вагнера в Пятой симфонии Чайковского и некоторые проблемы интертекстуальности // Музыкальная академия. 1998. № 3–4. Кн. 2. С. 280–285. Он же: Das Wagnerbild Tschaikowskys // Staatsoper Unter den Linden: Festtage. 1996. № 31. März – 8 April; Он же: Вагнер Чайковского // Журнал любителей искусства. 1997. № 2–3. С. 8–19.

⁴ См.: Шохман Г.Я. Взгляд с других берегов // Советская музыка. 1990. № 6. С. 135.

⁵ Климовицкий А. «Лейтмотив судьбы» Вагнера в Пятой симфонии Чайковского..., указ. изд.

⁶ С.И. Танеев – П.И. Чайковскому, 18–22 марта 1878 // Чайковский П.И. и Танеев С.И. Письма / Сост. и ред. В.А. Жданов. М., 1951. С. 31.

антипатично?»⁷. Или свидетельства Римского-Корсакова и Н. Кашкина о намерении Чайковского в период сочинения своей увертюры «Буря» последовать образцу знаменитого вступления к «Золоту Рейна».

«Вагнеровский контекст» творчества Чайковского дополняется устойчивым «вагнеровским контекстом» его биографии. Нет сомнений в том, что во время приезда на байройтские торжества оба гения должны были, пусть и мимолетно, познакомиться. Более глубокому контакту могла помешать не только глубинная чуждость их натур, отсутствие у Чайковского симпатии к музыке, да и к личности Вагнера, а у Вагнера интереса к начинающему русскому композитору, но и весьма тривиальная помеха: Вагнер не владел французским свободно, а Чайковский чувствовал себя не вполне уверенно в немецком, на котором даже письма писал неохотно, по необходимости. Так или иначе, из людей, с которыми он общался в Байройте, Чайковский упоминает только Листа, при этом пишет брату Модесту, что в Байройте для его «артистического самолюбия произошло многое <...> лестное»⁸.

Как это ни парадоксально, с «ближним кругом» вагнеровских друзей Чайковский тесно соприкоснулся не во время заграничных поездок, а в Москве. Еще более примечательно, что наиболее фанатичные и преданные адепты Вагнера стали активными пропагандистами творчества Чайковского. Это **Карл Клиндворт** и **Ганс фон Бюлов**.

Немецкий пианист, дирижёр и педагог Карл Клиндворт (1830–1916) музыкальное образование получил под руководством сначала Л. Шпора (скрипка), затем Листа (фортепиано), примкнув под воздействием личности последнего к веймарской «новой немецкой школе». Переехав в 1854 году в Лондон, он в течение 14 лет выступал там в качестве пианиста и дирижёра, став активнейшим пропагандистом «новой музыки». Одним из наиболее крупных его концертных проектов стало исполнение в 1861 году симфонии А.Г. Рубинштейна «Океан». А самым важным событием этого периода – личное знакомство с Вагнером, состоявшееся в 1855 году. Вагнер в свою очередь тоже был впечатлен как самой этой колоритной фигурой (аттестуя его Отто Везендонку как воплощенного Зигфрида), так и его исполнением листовской Сонаты h-moll. Он обратился к Клиндворту с просьбой сделать фортепианное переложение партитуры своего «Кольца нибелунга». Этот момент обозначил новый поворот в биографии Клиндворта, ставшего самым известным аранжировщиком сочинений Вагнера.

Судьбе было угодно связать вагнерианца Клиндворта со своим кумиром кровными узами, хотя и после смерти последнего. Когда Клиндворту было уже 75, он и его жена удочерили 10-летнюю англичанку Уинифред Уинстон. Воспитанная в атмосфере пылкого вагнерианства, но также под сильнейшим влиянием националистических и шовинистских воззрений этой среды, она в 1914 году была введена Клиндвортом в дом Козимы Вагнер, вдовы композитора, а через год стала женой его сына Зигфрида. Дочь Клиндворта вошла в историю мировой музыки под именем Винифред Вагнер как наследница байройтского театрального дела, став руководительницей фестиваля после смерти мужа в 1930 году и пробыв на этом посту до конца Второй мировой войны. Её неоднозначная роль в художественной жизни Третьего рейха и дружеские отношения с его вождём до сих пор остаются предметом бурных дискуссий историков⁹.

В 1868 году Клиндворт получил приглашение от Н.Г. Рубинштейна, директора только что основанной им Московской консерватории, занять место про-

⁷ П.И. Чайковский – С.И. Танееву, 27 марта / 8 апреля 1878 // ЧПСС. VII. С. 201. Здесь и далее ссылки на Полное собрание сочинений Чайковского даются в аббревиатуре и с указанием тома.

⁸ Письмо П.И. Чайковского М.И. Чайковскому от 20/8 августа 1876 года // ЧПСС. VI. С. 64.

⁹ Подробнее см. об этом: Раку М. Вагнер. Путеводитель. М.: Классика-XXI, 2007. С. 239–262.

фессора фортепианного факультета¹⁰. Г. Ларош вспоминал о первом появлении Клиндворта среди московских музыкантов: «Это был высокий могучий блондин со светло-голубыми глазами, совсем такой, какими воображение рисует средневековых викингов; кстати, и происхождения он был норвежского, хотя сам был совершенно онемечен. К Лондону, где он перед тем провёл несколько лет, он ничего, кроме ненависти, не чувствовал, хотя по-английски выучился говорить недурно: для вагнеровской пропаганды тогдашний Лондон представлял очень мало почвы, а вне такой пропаганды жизнь для Карла Карловича не имела ни смысла ни цены. Ученик Бюлова и Листа, он, несмотря на сравнительно молодые годы, едва ли не из первых усвоил культ Рихарда Вагнера, притом со всеми его крайностями, в форме нетерпимой и сердитой, соответствовавшей его прямолинейной и страстной натуре»¹¹.

По-видимому, к осени 1868 года относится и его знакомство с Чайковским, двумя годами ранее также приглашённым для работы в консерватории. Судя по рецензии, написанной через шесть лет после этого, Чайковский высоко ценил Клиндворта в самых разных отношениях: «Г. Клиндворт пользуется обширной известностью в музыкальном мире, как один из лучших пианистов школы Листа, у которого он учился вместе с Бюловым и Таузигом, и, в то же время, как музыкант с огромной эрудицией и всесторонним знанием техники своего искусства. <...> Как композитор, г. Клиндворт выступал очень редко, и это тем более удивительно, что, судя по полонезу, исполненному г. Рубинштейном, этот почтенный артист, независимо от совершенства фактуры, обладает несомненным композиторским талантом. Полонез его чрезвычайно элегантен, если так можно выразиться, полон горделивой торжественности и мелодической красоты; по технической же отделке, по гармоническим подробностям и богатству модуляций, он может служить отличнейшим образцом фортепианно-концертной музыки»¹².

Благожелательность тона в этом публичном высказывании о Клиндворте Чайковского резко контрастирует с воспоминаниями его ближайшего друга Лароша: «Приглашенный в Москву профессором фортепианного класса, он, несмотря на самую товарищескую и дружескую поддержку Николая Григорьевича Рубинштейна, не приобрел никакой популярности как виртуоз, успехам в обществе мешало его незнание французского языка и строго немецкие привычки; только частных уроков при малочисленности московских пианистов он нахватал множество. <...> Пианист он был хороший, с большим механизмом, про музыкальность и говорить нечего, но на публику не производил решительно ни малейшего впечатления. <...> Вследствие этого он засел дома, где, кстати, у него была нешуточная работа. Рихард Вагнер доверил ему переложение для фортепиано с пением всех четырёх частей своей тогда ещё не оконченной трагедии»¹³.

Именно в деле пропаганды вагнеровских сочинений в России Клиндворт сыграл неоценимую роль. В качестве аранжировщика он получал самые последние новинки вагнеровской музыки из первых рук. В период его преподавания в московской консерватории познакомиться с ними имели возможность и другие московские музыканты. Чайковский сообщал Бюлову в 1875 году: «Клиндворт,

¹⁰ О его деятельности в Московской консерватории подробнее см.: *Кашкин Н.* Воспоминания о Московской консерватории / Сост. и коммент. Е.Н. Алексеевой и Г.А. Прибегинной; Общ. ред. Н.В. Туманиной. М.: Музыка, 1966. С. 24-26; *Ломтев Д.Г.* Немецкие музыканты в России: к истории становления русских консерваторий. М.: Прест, 1999. С. 124-129.

¹¹ Цит. по: *Чайковский М.И.* Жизнь Петра Ильича Чайковского: в 3 т. Т. 1. М.; Лейпциг, 1900—. С. 350. Далее используется аббревиатура ЖЧ с указанием тома.

¹² *Чайковский П.И.* Первая неделя концертного сезона // Русские ведомости. 1874. 1 марта. Цит. по: ЧПСС. II. С. 178.

¹³ Цит. по: ЖЧ I. С. 350-351.

вероятно, писал Вам, что мы собираемся у него, – Рубинштейн (Николай), два другие мои товарища и я, – чтобы изучать “Нибелунги”. Клиндворт удивляет нас мастерским исполнением этой сложной и трудной музыки»¹⁴.

Об этих собраниях Ларош вспоминал: «Иногда он устраивал у себя маленькие вечера, на которые приглашал строго ограниченный кружок избранных, Н. Рубинштейна, Альбрехта, Берту Вальзек, Петра Ильича и меня, и играл нам по одному акту своего переложения. Казалось бы, что между этим отшельником-вагнеристом и Петром Ильичом решительно не могло найтись ничего общего, никакой почвы для сближения или хотя бы для спора. Если быть беспощадно последовательным, то следует также утверждать, что как композитор Чайковский не только не должен был интересоваться Клиндвортом, но как бы стоял перед ним в виноватой позе, ибо в книжках Вагнера ясно изображено, что концертная и камерная музыка давно отжили свой век. Но, к счастью, беспощадной последовательности нигде не бывает у живых людей, а Клиндворт оказался гораздо более живым человеком, нежели на первый взгляд можно было подумать. Вышло так, что Пётр Ильич очаровал его совершенно и как человек, и как композитор. Клиндворт был первым из западных людей, принявшихся деятельным образом за пропаганду сочинений Чайковского; благодаря ему же с ними, хотя отчасти, познакомился Лист»¹⁵.

По-видимому, именно Клиндворт был инициатором приезда «русской делегации» на Байройтский фестиваль 1876 года, взяв на себя и организационные вопросы (в частности, съём квартир для Н.Г. Рубинштейна, К.К. Альбрехта и Чайковского)¹⁶. Он же обеспечил им билеты на первое представление «Кольца» (1/13 августа) и организовал встречу по приезде в Байройт в субботу 12/31 июля¹⁷. Нетрудно предположить, что та круговерть новых знакомств, о которой Чайковский с удовлетворением писал брату Модесту из Байрейта 2/14 августа 1876 года¹⁸, тоже была результатом стараний Клиндворта и его супруги Генриетты, также прибывшей на фестиваль. Во всяком случае визиты к Листу («который принял меня необычайно любезно»¹⁹) и в особенности к Вагнеру («который теперь никого не принимает»²⁰) можно приписать исключительно влиянию четы Клиндвортов.

Вместе с тем байройтское путешествие осложнялось особенностями характера Клиндворта и его фанатичной преданностью Вагнеру и его делу. Недаром Ларош говорил, что в лице Клиндворта «Пётр Ильич приобрёл друга, хотя вполне искреннего и пламенного, но до невероятности неуживчивого и деспотического»²¹. Эти свойства позволили московским музыкантам окрестить его «Вотаном»: прозвище свидетельствовало о суровом нраве Клиндворта, которого остерегались многие, в особенности Чайковский. Собираясь в Байройт, Чайковский писал К.К. Альбрехту: «Я решительно в недоумении, как мне поступить. Хотелось и с тобой быть, а с другой стороны хочется быть на *первом* представлении. А главное, боюсь Клиндворта! Он мне ещё в Москве говорил, что даже мне сле-

¹⁴ Письмо П.И. Чайковского Г. фон Бюлову от 19 ноября / 1 декабря 1875 года // ЧПСС. V. С. 420.

¹⁵ Цит. по: ЖЧ I. С. 351.

¹⁶ В архиве К.К. Альбрехта хранится адресованное ему письмо Клиндворта от 11 июля 1876 года, в котором он сообщает адрес купца Штрёсснера, в доме которого Н. Рубинштейн и Чайковский по его договоренности могут занять две комнаты по 18 марок в день. (ВМОМК, ф. 37, ед. хр. 4064).

¹⁷ ЖЧ I.С. 490–491.. О приобретении билетов на «Золото Рейна» Клиндворт сообщал Альбрехту еще 25 июня в письме из Тироля, прося известить об этом Н. Рубинштейна и Чайковского (ВМОМК им. Глинки, ф. 37, ед. хр. 4063).

¹⁸ ЖЧ I. С. 490.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же

²¹ Цит. по: ЖЧ I. С. 351.

дует быть на репетициях. Как подумаю об том, что он на меня разгневется! – просто душа в пятки уходит»²².

То, что эти опасения не были преувеличенными для Чайковского, подтверждает свидетельство Лароша, который, комментируя публичные высказывания Чайковского на тему байройтских представлений, писал: «В общей сложности “Нибелунги” ему нравились очень мало, и наедине со мной он из этого не делал тайны. Но он в Байрейте находился в такой компании, в которой сказать что-нибудь против Вагнера (по крайней мере, для него) было не совсем удобно. С ним был неразлучен профессор Московской консерватории Клиндворт, соединявший с некоторым “обожанием” Петра Ильича вагнеризм самой чистой воды и чрезвычайно вспыльчивый характер. В сущности, мы, москвичи, все немножко побаивались Клиндворта, но в особенности боялся его Пётр Ильич <...>»²³. В другом месте он добавляет: «Выражаясь метафорически, Пётр Ильич трясся перед ним, как осиновый лист, никогда не смел раскрыть свои истинные чувства к творцу “Нибелунгов” и, по моему крайнему убеждению, даже в своих фельетонах золотил пилуюю до последней возможности из страха рассердить Клиндворта»²⁴. Однако внимательный читатель этих «фельетонов» без сомнения ясно улавливает смысл тех формулировок, в которых автор обозначает свою эстетическую позицию, принципиально отличающуюся от вагнеровской. Так что вряд ли можно согласиться с Ларошем в том, что Чайковский поступился своим мнением в этом вопросе.

Особую ценность в глазах Чайковского имели профессиональные навыки и талант Клиндворта как аранжировщика. Отрицательно отзываясь в письме П.И. Юргенсону о клавираусците 1-го действия «Орлеанской девы», сделанном Ю. Мессером, и называя последнего в качестве одного из музыкантов, «претендующих быть *Клиндвортами*», он восклицает: «Клиндворт! Легко сказать. Он хоть и Вотан, хоть и грозен и подчас скучен и неприятен, но зато уж в своём деле собаку съел»²⁵. Но и самого себя в качестве аранжировщика Чайковский не приравнивал к Клиндворту. Обсуждая с Юргенсоном вопрос о фортепианном переложении испанских увертюр Глинки, заказ на которое тот хотел в целях оказания материальной помощи Чайковскому забрать у Клиндворта, Чайковский писал: «...ты никоим образом не должен отбирать их от Вотана, ибо он их сделает несравненно лучше. <...> Моё нежелание делать клавираусцит испанских увертюр совпало с твоим страхом перед Вотаном. Страх страхом, а то, что он сделает *втрое* лучше меня – несомненно»²⁶.

Именно на поприще аранжировщика и редактора Клиндворту довелось сыграть значительную роль в творческой жизни Чайковского. Клиндворт стал автором целого ряда переложений для фортепиано его сочинений: «Ромео и Джульетта» для двух фортепиано в 4 руки (издано в 1872 году), «Франческа да Римини» для фортепиано в 4 руки и в 2 руки (изданы в 1877 году), *Andante* Первого квартета D-dur для фортепиано в 2 руки (издано в 1872 году).

²² Письмо П.И. Чайковского К.К. Альбрехту от 2/14 июля 1876 года // ЧПСС. VI. С. 50. Страх вызвать «гнев Вотана–Клиндворта» преследовал его и в более поздние годы. В письме из Рима от 5/17 февраля 1880 года он просил П.И. Юргенсона: «...я ужасно боюсь, что Вотан узнает, что я ещё застал Листа в Риме и не был у него. Нельзя ли, чтоб он не знал, а то я нос боюсь в Москву показать» (ЧПСС. IX. С. 49).

²³ Ларош Г. Предисловие к книге «Музыкальные фельетоны и заметки» П.И. Чайковского (1868–1876) // Избранные статьи. В 5 вып. / Ред. коллегия А.А. Гозенпуд и др. Сост., вступ. статья, комм. и примеч. Г.Б. Бернандта. Л., 1975. Вып. 2. С. 315.

²⁴ Цит. по: ЖЧ I. С. 351.

²⁵ Письмо П.И. Чайковского П.И. Юргенсону от 24 августа 1879 года // ЧПСС. XVIII. С. 333. Косвенной характеристикой Клиндворта можно считать и отзыв Чайковского о способностях Мессера: «он решительно не имеет основания приравнивать себя к Клиндворту. Ему недостаёт понимания и дарования. Переложение его голо, бледно, лишено всякого блеска» (письмо П.И. Юргенсону от 9 августа 1879 года // ЧПСС. XVIII. С. 310). Очевидно, все эти отсутствующие у Мессера свойства Чайковский, напротив, обнаруживал в переложениях Клиндворта.

²⁶ Письмо П.И. Чайковского П.И. Юргенсону от 28 октября / 9 ноября 1877 года // ЧПСС. VI. С. 210–211.

Аранжировку «Ромео и Джульетты» Чайковский считал «превосходной»²⁷. После выхода в свет переложений «Франчески да Римини» он писал их издателю Юргенсону: «Об клавираусцугах “Франчески да Римини” и говорить нечего. Они безупречны, как голубица. Это первое моё сочинение, напечатанное так, что я был вполне удовлетворён. Пожалуйста, при случае передай от меня Клиндворту благодарность самую искреннюю. Я был в таком восторге, что хотел ему писать, но по-немецки не умею, а по-французски ему было бы скучно»²⁸. Закончив Четвёртую симфонию, Чайковский пишет Юргенсону: «Гонорария за неё мне не нужно, но прошу тебя и умоляю заказать *клавираусцуг* Вотану, и никому другому, или *Танееву*, если только этот не откажет, что весьма вероятно»²⁹. Обращаясь на следующий день к Танееву с просьбой выполнить переложение, он пишет: «Есть два человека в Москве и вообще в мире, которым бы я доверился вполне относительно аранжировки в 4 руки этой симфонии. Один из них Клиндворт, а другой некто, живущий в Обуховском переулке [т. е. Танеев – М.Р.]»³⁰.

Ещё более значимым свидетельством доверия Чайковского профессиональной компетентности Клиндворта является история их сотрудничества в работе над Большой сонатой для фортепиано, где Клиндворт выступил редактором. Произведение недаром было посвящено ему – роль Клиндворта в оформлении окончательного текста сонаты оказалась весьма активной. При чтении корректур он на свой вкус менял такие важные детали нотного текста, как динамика, агогика, подача знаков альтерации, артикуляция, фразировка. Чайковский принял предложения Клиндворта не только на первой стадии редакции, но не изменил их и в дальнейшем при переиздании сонаты. Его фраза из письма к издателю – «За сонату я вполне спокоен, так как она у Клиндворта»³¹ – свидетельствует о полном доверии к признанному мастеру. В письме же самому Клиндворту Чайковский фактически давал ему полный карт-бланш: «Я прошу Вас, дорогой друг, просмотреть мой манускрипт очень критично и изменить там всё, что Вы сочтёте необходимым»³². О том, насколько дотошно Клиндворт работает над текстом посвященной ему сонаты, извещал отсутствующего композитора Юргенсон: «Соната потерпела корректуру настолько обильную, что гравер мне поставил за нее восемь новых досок в счет. Зато можешь быть уверенным, – ни одна из твоих пьес не выйдет столь белоснежно-беспорочно из печати, как соната, посвященная Вотану»³³.

²⁷ Письмо П.И. Чайковского М.А. Балакиреву от 29 мая 1871 года // ЧПСС. V. С. 256.

²⁸ Письмо П.И. Чайковского П.И. Юргенсону от 27 марта / 8 апреля 1878 года // ЧПСС. VII. С. 203–204.

²⁹ Письмо П.И. Чайковского П.И. Юргенсону от 1/13 января 1878 года // ЧПСС. VII. С. 17.

³⁰ Письмо П.И. Чайковского С.И. Танееву от 2/14 января 1878 года // ЧПСС. VII. С. 23. Однако позже чаша весов склоняется всё же в пользу Танеева, потому что, как Чайковский пишет Н.Ф. фон Мекк, «1) он превосходный музыкант, очень мне сочувственный, 2) в качестве моего бывшего ученика, он охотно подчинится всем моим требованиям» (письмо от 25/6 февраля 1878 года // ЧПСС. VII. С. 75). По-видимому, относительно второго пункта в работе с Клиндвортом Чайковский предполагал осложнения. Переложение симфонии для фортепиано в 4 руки было в результате выполнено Танеевым. Впрочем, когда в 1892 году в письме к Юргенсону заходит речь об оплате Танееву переложения «Шелкунчика», Чайковский уже уверенно сравнивает Танеева с Клиндвортом в пользу первого: «Танеев – единственный человек, которому я вполне доверяю. Сравнить его с Клиндвортом нельзя, тот работал на Вагнера aus Piätet [из пиетета – нем.]; ему и делать больше нечего было. А Танеев сам композитор, и я его отрываю от работы» (ЧПСС. XVIб. С. 62).

³¹ Письмо П.И. Чайковского П.И. Юргенсону от 11 ноября 1878 года // ЧПСС. VII. С. 455.

³² Письмо П.И. Чайковского К. Клиндворту от 7 октября 1878 года // Цит. по: *Kohlhase Th. Čajkovskijs Briefwechsel mit Karl Klindworth // Tschajkowsky-Gesellschaft. Mitteilungen. N. 7 / Red. Th. Kohlhase. Tübingen, 2000. S. 16–17.* Здесь и далее переводы из этого издания (с немецкого и французского) выполнены автором настоящей статьи.

³³ Письмо П.И. Юргенсона П.И. Чайковскому от 2 декабря 1878 года // Переписка П.И. Чайковского с П.И. Юргенсоном. Т. 1 / Ред. и коммент. В.А. Жданова и Н.Т. Жегина. Вступ. статья Б.В. Асафьева. М., Музгиз, 1938. С. 58.

Высочайшая оценка компетентности Клиндворта заставила Чайковского фактически встать на его сторону даже в споре об авторских правах с Юргенсоном. В ответ на требование Юргенсона выступить с протестом против издания в серии Edition Klindworth (печатаемой Фюрстнером), сочинений Чайковского для фортепиано, «пересмотренных и исправленных» Клиндвортом, Чайковский иронизирует: «Я возмущаюсь и сержусь, во-первых, на себя, что в былое время так легкомысленно относился к корректуре, а во-вторых, на Клиндворта, который занимается перепечаткой моих сочинений не ради любви к ним, а чтобы немножко напакостить тебе»³⁴. И далее: «С точки зрения достоинства моих исправляемых пьес. Здесь я с трудом заглушаю порыв эгоистической радости, ввиду того что такой превосходный знаток музыки вообще и фортепьянной в особенности, как Клиндворт, будет заниматься этим исправлением»³⁵.

В свою очередь отношение Клиндворта к младшему коллеге может проиллюстрировать целый ряд более или менее значительных фактов.

Клиндворт совместно с Г. фон Бюловом выступил в роли посредника между Чайковским и берлинским издательством Bote & Bock, которое в 1871 году выпустило увертюру-фантазию «Ромео и Джульетта», а в 1881 году – последнюю редакцию этого сочинения. Клиндворт стал своего рода «крестным отцом» Первого фортепианного концерта, познакомив с ним Бюлова, ставшего, по его протекции, первым исполнителем этого судьбоносного для биографии Чайковского сочинения³⁶. Очевидно, с этим обстоятельством связано посвящение Клиндворту, которое значится на титульном листе одного из экземпляров юргенсоновского издания (М., 1875) переложения для двух фортепиано Первого фортепианного концерта.

Издание в Берлине фортепианных сочинений Чайковского, о котором шла речь выше, также, несомненно, серьёзно способствовало пропаганде его творчества в Европе. Будучи на 10 лет старше Чайковского, Клиндворт в переписке между ними нередко выполнял роль советчика в вопросах становления музыкантской карьеры молодого композитора, неизменно обнаруживая заинтересованность и понимание. Так, в письме от 7 октября 1878 года Чайковский сообщает ему о своём нелёгком решении уйти из консерватории, с тем, чтобы вступить на путь «свободного художника», замечая: «Я не утаю от Вас, что уезжаю счастливым. Впрочем, я знаю, что Вы лучше, чем кто-либо понимаете моё душевное состояние, и я не должен Вам объяснять, какую значительную пользу принесут мне мой отъезд и мой выход из профессуры. О чём я буду жалеть здесь, это небольшое число друзей, среди которых Вы занимаете и всегда будете занимать первое место. Позвольте, мой дорогой друг, поблагодарить Вас за симпатию ко мне, которую Вы всегда подтверждали и которую я всегда чрезвычайно высоко ценил»³⁷. В своём незамедлительном (не датированном) ответе Клиндворт говорит о том, что уход Чайковского не стал для него неожиданным, хотя и называет его «столь внезапно обрушившейся катастрофой», но само решение считает «единственно правильным»³⁸. Трогательная экспрессия его письма, по-видимому, объяснима признанием: «Я люблю и почитаю Вас, я нашёл в

³⁴ Письмо П.И. Чайковского П.И. Юргенсону от 12 июня 1882 года // ЧПСС. XI. С. 145.

³⁵ Там же. С. 146 (курсив П.И. Чайковского). И всё же, справедливости ради, приведём свидетельство М.И. Чайковского о том, что оценка его братом работы даже самых высоко чтимых им коллег в области аранжировок и редактуры с возрастом претерпела изменения. Он «с годами всё заботливее и педантичнее относился к достоинствам клавираусцугов и к корректуре. <...>. Требовательность его в этом отношении всё растёт; никто вполне его не удовлетворяет; все корректоры оказываются хуже, чем он ожидал; самые лучшие клавираусцугисты, как Клиндворт, Танеев, Зилоти, хорошо справляясь с полнотой передачи, не угождают ему тем, что делают её вместе с тем неудобноисполнимой для любителей. При этом, сам работая всегда “как будто его погоняют”, он ожидал того же и от других и большею частью был недоволен медленностью» (ЖЧ. III. С. 486).

³⁶ См.: Чайковский и зарубежные музыканты / Сост. Н.А. Алексеев. Л., 1970. С. 54.

³⁷ Цит. по: *Kohlhase Th.* Op. cit. S.16–17.

³⁸ Цит. по: Чайковский и зарубежные музыканты. С. 65.

Вас верного и искреннего друга и чувствую себя теперь здесь совсем одиноким и покинутым»³⁹.

Не менее остро был воспринят Чайковским состоявшийся после смерти Н. Рубинштейна уход из консерватории, а затем и отъезд самого Клиндворта: «Я не могу думать без щемящего чувства тоски о Москве и о моих московских друзьях. Кое-кого, и притом очень заметного в рядах наших, вовсе не досчитаешься, а другие постарели, повывдохлись и сильно потрепаны судьбой-мачехой. <...> Клиндворта нет, и это, что ни говори, огромная потеря!»⁴⁰.

По возвращении в Берлин в 1884 году Клиндворт становится дирижёром Берлинского филармонического оркестра и открывает фортепианную школу, в которой в течение месяца в году преподаёт также Г. фон Бюлов. В новых обстоятельствах жизни Клиндворт не забывает старых друзей: в 1885 году он впервые в Германии дирижирует Третьей сьютитой Чайковского для оркестра в Берлинской филармонии. Композитор отзывается на это важное для него событие благодарственным письмом: «Это меня чрезвычайно глубоко радует, и я глубоко тронут дружеским интересом, который Вы мне продолжаете доказывать. Я благодарю Вас от всего сердца. Уже прошло много времени с тех пор, как я имел удовольствие видеть Вас; Вы, вероятно, нашли бы меня очень изменившимся и постаревшим с нашей последней встречи. Я работаю по-прежнему много; единственное средство попытаться жить более или менее счастливо это с помощью работы совершенствовать свои способности, которые получены от природы, и я хотел бы верить, что, несмотря на мои совершенно седые волосы, я ещё могу надеяться достичь той степени совершенства, к которой я предназначен стремиться. Ничто не ободряет меня в этом стремлении больше, чем дружеское сочувствие такого большого художника, как Вы, мой дорогой, бесценный друг. И Вы даже не можете представить себе, как тронут и польщён я Вашими усилиями сделать мою музыку известной в Берлине»⁴¹. Растроганный Клиндворт в ответном письме называет Чайковского «самым благородным и значительным во всей музыкальной России, почти единственным из старых московских друзей, оставшимся мне верным и доброжелательным»⁴². Говоря о судьбе сочинений Чайковского в берлинской концертной жизни, Клиндворт, в частности, замечает: «Мне же, слава Богу, не нужно больше быть здесь, в Берлине, пионером Вашего поразительного творчества. <...> Ваши фортепианные произведения стали собственностью прозорливого мира молодых пианистов, с тех пор как Фюрстнер с моей помощью издал здесь большинство клавирных произведений»⁴³.

Надежда на встречу в Берлине, которую оба адресата выражали в декабре 1885 года, никак не оправдывалась. Чайковский был там несколько раз – и в ноябре 1884 года, и в июне 1886-го, и в конце августа 1887 года, но всегда впопыхах, не имея возможности увидеться⁴⁴. Наконец, в конце 1887 / начале 1888 года он дважды приезжал в Берлин в ходе своего первого большого европейского турне и встречался там, как с концертными агентами Фридрихом, Шнайдером и Вольфом и с издателем Боком, так и со многими музыкантами,

³⁹ Там же.

⁴⁰ Письмо П.И. Чайковского П.И. Юргенсону от 10 августа 1881 года // ЧПСС. X. С. 194. Заметим, что в числе московских учеников Клиндворта, ставших видными музыкантами, был С.М. Ляпунов, занимавшийся у него с 1878 года.

⁴¹ Письмо П.И. Чайковского К. Клиндворту от 9/21 декабря 1885 года // Цит. по: *Kohlhase Thomas Op. cit. S.20.*

⁴² Письмо К. Клиндворта П.И. Чайковскому от 13/26 декабря 1885 года // Цит. по: Чайковский и зарубежные музыканты. С. 65.

⁴³ Там же. С. 66.

⁴⁴ Осенью 1884 года Чайковский писал о своем берлинском пребывании брату Модесту, что «давно так не наслаждался одиночеством» (письмо от 3/15 ноября 1884 года. Цит. по: ЖЧ. II. С. 587), и признавался: «Однажды вечером встретил знакомого (Барцевича) и умолял его не говорить Антону Рубинштейну <...> и Клиндворту, что я здесь» (письмо от 7 ноября 1884 года // ЧПСС. XII. С. 478–479).

включая Бюлова (и те, и другие были их общими с Клиндвортом знакомыми). 27 января / 8 февраля 1888 года Чайковский дирижировал в Берлине концертом из собственных сочинений (включая «Ромео и Джульетту»), с которыми берлинская публика была уже знакома в первую очередь благодаря Клиндворту. Но ни в один из этих приездов Чайковский не оставил в своём дневнике каких-либо записей о встрече с ним (хотя его присутствие на таком исполнении кажется совершенно обязательным). Это дало основания Т. Кольхазе утверждать, что за всё это время общения между ними не было⁴⁵.

Годом позднее Чайковский вновь оказывается в Берлине в ходе своего второго европейского турне. Будучи проездом здесь в течение трёх дней с 14/26 по 17/29 января 1889 года, он в первый же день встречается с Клиндвортом⁴⁶. На обратном пути они вновь общаются в Берлине. Ранее в письме к А. И. Зилоти Чайковский, являвшийся в то время членом дирекции ИРМО, писал о своих «видах» на Клиндворта в качестве участника московских концертов общества: «Вместо Никиша я думаю пригласить Клиндворта (специально для Wagner Abend'a). Пойми Саша, что нам непременно нужны имена и разнообразие. Мне кажется, что Клиндворт возбudit теперь в Москве большой интерес. Одно лишнее имя для объявления о будущих концертах очень ценно <...>»⁴⁷. — Из Берлина Чайковский сообщает Юргенсону о результатах переговоров: «Клиндворт готов явиться в Москву в будущем сезоне в один из концертов по нашему выбору. Он очень радуется этому приглашению. Программа будет вагнеровская»⁴⁸. В другом письме в те же дни Петр Ильич спешит обрадовать А. К. Глазунова: «Клиндворт в одном из предстоящих концертов, коими он дирижирует в Берлине, собирается сыграть что-нибудь русское. Я рекомендовал ему “Испанское каприччио” Р[имского]-Корсакова и “Стеньку Разина” (симфоническую поэму Глазунова. – М.Р.). Он сказал, что выпишет и что-нибудь из двух сыграет»⁴⁹.

В декабре 1889 года между Чайковским и Клиндвортом возникла переписка, связанная с предстоящим концертом. В ней уточнение программы обставляется Чайковским множеством деликатных оговорок, которые были вызваны, по-видимому, не преодоленной до конца робостью перед «гневом Вотана»: «Мы слегка боимся, что программа, в которой стоят только симфонические вещи и увертюры Вагнера, будет немного слишком сложна для московской публики!!! Впрочем, всё будет так, как Вы захотите!⁵⁰ Мы хотели бы только обеспечить Вам блестящий успех и поэтому позволяем себе немного критиковать Вашу программу. Пожалуйста, не сердитесь! Если Вы разрешите сыграть в Вашем концерте господину Танееву – то это будет нам очень приятно, – но в случае, если Вам это не понравится, то, пожалуйста, не стесняйтесь. Наш принцип в этом

⁴⁵ См.: *Kohlhase Th.* S. 22. Подобное предположение легко подтвердить напряжённым графиком гастролей, проходивших «в невообразимой суете», как писал композитор Юргенсону (письмо от 25/13 января 1888 года // ЧПСС. XIV. С. 338). После отъезда из немецкой столицы он жаловался Н.Ф. фон Мекк: «Жизнь моя в Берлине была просто мученичеством; не было ни единой минуты для себя, с утра до вечера приходилось или принимать гостей, или быть в гостях» (письмо от 30 января / 11 февраля 1888 года // ЧПСС. XIV. С. 357). И однако оброненная фраза в процитированном выше письме Чайковского П. И. Юргенсону от 25/13 января 1888 года: «виделся с Бюловым, с целой массой людей» (ЧПСС. XIV. С. 338), может, в частности, относиться и к короткому свиданию с Клиндвортом.

⁴⁶ О том, что на этот раз Клиндворт и Чайковский имели достаточно времени для общения, свидетельствует письмо брату Модесту от 15/27 февраля 1889 года: «Вечером буду у Клиндворта, он даёт музыкальный вечер в мою честь из одних моих сочинений» (ЧПСС. XVa. С. 51). В дневнике же на следующий день записывает: «Вечер у Клиндворта. Очень мило и трогательно» (*Чайковский П. И. Дневники (1873–1891) / подгот. к печ. Ип. И. Чайковским; предисл. С. Чемоданова; примеч. Н. Т. Жегина. М.; Пг., 1923. С. 225*).

⁴⁷ Письмо П.И. Чайковского А.И. Зилоти от 28 января / 9 февраля 1889 года // ЧПСС. XVa. С. 35.

⁴⁸ Письмо П. И. Чайковского П. И. Юргенсону от 17/29 февраля 1889 // ЧПСС. XVa. С. 59.

⁴⁹ Письмо П. И. Чайковского А. К. Глазунову от 15/27 февраля 1889 // ЧПСС. XVa. С. 50.

⁵⁰ Последняя фраза подчёркнута дважды – М.Р.

сезоне таков, что наши гости-дирижёры в своих концертах являются полными хозяевами, и мы будем поступать так, как им угодно. Я очень рад, что скоро увижу Вас и госпожу Клиндворт!!!»⁵¹.

Реакция Клиндворта на это воззвание чрезвычайно ярко обрисовывает его характер. В преувеличенно вежливой форме он предложил новый вариант программы, включающий два «вокальных номера» (к которым причислил и «Прощание Вотана»), но без фортепианных сочинений (т. е. без участия Танеева). Всё второе отделение было по-прежнему отдано им Вагнеру, а первое (за исключением какой-либо арии из русской оперы) симфоническому Бетховену. В конце следовала ироническая приписка: «Если это кажется невозможным, то я полагаю, что нужно оставить всё так, как я писал раньше, а возможный неуспех приписать моему своенравию»⁵².

Концерт, судя по благодарственному посланию Клиндворта, отправленному уже по возвращении его из Москвы, прошёл успешно: «Не хочу дальше откладывать, чтоб сказать, как я много благодарен Вам за то, что Вы устроили мне приглашение в Москву, и как я рад и счастлив, что, несмотря на многие препятствия и неприятности, всё прошло так хорошо, что художественный успех был так значителен, и смею надеяться, что теперь меня в Москве будут охотно вспоминать»⁵³. Однако Чайковский не смог присутствовать на концерте, так как уехал в Петербург на генеральную репетицию своего нового балета «Спящая красавица», о чём Клиндворт не мог не сожалеть: «Для меня это время навсегда останется дорогим воспоминанием, в котором есть только одно тёмное пятно – что мне не суждено было до конца пользоваться Вашим присутствием»⁵⁴.

Последнее из обнаруженных свидетельств переписки между Чайковским и Клиндвортом – ответ Чайковского на это письмо, посланный из Флоренции. Сетую на своё вынужденное отсутствие на московском концерте, он делится своими впечатлениями о репетициях и даёт характеристику дирижёрскому дарованию Клиндворта: «Но репетиций было достаточно, чтобы представить мне неопровержимые доказательства того, что Вы являетесь большим и чрезвычайно умелым дирижёром. Вы имеете всё, что для этого нужно: энергию, большое терпение, много огня и большую уверенность. *Каким счастьем было бы для меня, если бы Вы дирижировали всеми нашими симфоническими концертами!!!*»⁵⁵. Письмо, которое сыграло роль эпилога этих длительных отношений, Чайковский завершил доверительными строками о желании отказаться от участия в какой-либо общественно-музыкальной жизни для того, чтобы всецело посвятить себя своему единственному призванию: «Я рождён лишь для того, чтобы сочинять музыку, и я чувствую себя счастливым и спокойным только тогда, когда держу в руке карандаш или перо. И если я ни в малейшей степени не воображаю себя большим композитором, то всё же чувствую в себе некую творческую силу, и покуда она есть, я буду со всей страстью работать»⁵⁶.

Преданность своему делу несомненно была главным источником близости двух этих музыкантов⁵⁷. Вероятно, она сыграла такую же роль и в отношениях другого «пламенного вагнериста», их общего доброго знакомого – Ганса фон Бюлова (1830–1894).

⁵¹ Письмо П.И. Чайковского К. Клиндворту от 9 декабря 1889 года // Цит. по: *Kohlhase Th. Op. cit. S. 22–23.*

⁵² Письмо К. Клиндворта П.И. Чайковскому от 13 декабря 1889 года // Цит. по: *Kohlhase Th. Op. cit. S. 23–24.*

⁵³ Письмо К. Клиндворта П.И. Чайковскому от 9 февраля 1890 года // Цит. по: Чайковский и зарубежные музыканты. С. 66–67.

⁵⁴ Там же. С. 67.

⁵⁵ Письмо П.И. Чайковского К. Клиндворту от 16/28 февраля 1890 года // Цит. по: *Kohlhase Th. Op. cit. S. 25–27.*

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Ее свидетельством стало посвящение Чайковским Клиндворту в 1870 году пьесы для фортепиано «Каприччио» соч. 8 и в 1878 году Большой сонаты G-dur соч. 37.

В 1864 году Бюлов, один из самых выдающихся учеников Листа и вдобавок его зять⁵⁸, впервые приезжает с гастролями в Россию и даёт концерты в обеих российских столицах. Десять лет спустя Чайковский вспоминал в одной из своих критических рецензий: «Этот приезд замечательного виртуоза не составил тогда эпохи в летописях нашей концертной музыки. Превосходная игра г. Бюлова была по достоинству оценена музыкантами и небольшою долей публики, живо интересующейся каждым сколько-нибудь выдающимся явлением в мире искусства. Масса публики отнеслась к этому артисту с равнодушием, близким к холодному пренебрежению. Залы, в которых появлялся г. Бюлов, были наполовину пусты...»⁵⁹.

Между тем именно в 1864 году биография Бюлова сделала головокружительный вираж: при посредничестве Вагнера он был приглашён могущественным покровителем композитора, королём Баварии Людвигом II, на пост придворного пианиста, а затем капельмейстера Придворного театра и директора королевской музыкальной школы в Мюнхен. Здесь под руководством Бюлова с огромным успехом прошли премьеры «Тристана и Изольды» (1865) и «Нюрнбергских майстерзингеров» (1868). Из подающего надежды ученика «новой немецкой школы» он превратился в соратника самого Вагнера. Но уже в 1869 году Бюлов был вынужден порвать с ним⁶⁰.

Оправившись от житейских треволнений, в 1872 году Бюлов предпринял новое продолжительное гастрольное турне, в ходе которого посетил и Россию.

Успех его концертов на этот раз был безусловным. В марте 1874 года Чайковский присутствовал на выступлении Бюлова в Большом театре. По предположению немецкого исследователя М. Бобета, именно тогда состоялось их знакомство⁶¹. В качестве рецензента «Русских ведомостей» молодой композитор свидетельствовал: «... репутация Ганса фон-Бюлова, как превосходного пианиста с колоссальною техникой, изумительною музыкальною памятью и изящною выразительностью исполнения, утвердилась на самых прочных основаниях. Имя г. Бюлова сделалось настолько популярным, что он имел полное основание рассчитывать на сочувствие гораздо более деятельное и тёплое, чем то, которое он встретил десять лет назад. Ожидания эти оправдались самым блестящим образом. Петербургские концерты его привлекали огромные массы публики и сопровождались громкими овациями в честь превосходного артиста. В Москве г. Бюлов дал покамест один только концерт, в Большом театре, при совершенно полной зале и с величайшим успехом. Подобно А.Г. Рубинштейну, г. Бюлов играл один, без участия других артистов и без оркестра. На программе его красовались имена Баха, Гайдна, Бетховена, Шопена, Листа и др. Всё исполненное г. Бюловым было сыграно с равномерным мастерством, вкусом и поразительным умением объективно передавать дух и настроение пьесы»⁶².

Взвешенная оценка Чайковским пианистического дарования Бюлова не склоняется ни к мнению Листа, который без обиняков считал его уникальным музыкальным феноменом и одним из крупнейших пианистов своего времени, ни к суждениям знаменитых недоброжелателей, среди которых была Клара Шуман, назвавшая Бюлова (кстати, ученика ее отца) «скучным исполнителем». Чайковский писал: «Прежде всего слушатель поражается неслыханным развитием техники г. Бюлова. Чистота его игры безусловна, безупречна, абсолютна. Нечаянно

⁵⁸ В 1857 году, будучи учителем музыки дочерей Листа, он женился на младшей из них, Козиме.

⁵⁹ Цит. по: ЧПСС. II. С. 185.

⁶⁰ К этому времени связь Вагнера с Козимой получила скандальную огласку, и она, забрав дочерей от брака с Бюловым, переехала к Вагнеру (в 1870 году развод был оформлен официально).

⁶¹ Bobeth M. Pjotr Il'itsch Čajkovskij und Hans von Bülow // Čajkovskij-Studien. Band 3, 1998. S. 355–367. S. 355.

⁶² ЧПСС. II. С. 185–186.

задетая клавиша, гамма с недочётом кое-каких ступеней, аккорд, взятый скачком фальшиво, – всего этого при самом злонамеренном придирательстве, вы не отыщете в игре г. Бюлова. У него – руки, обладающие эластичностью резины и устойчивостью стали, лёгкостью воздуха и, если нужно, тяжеловесностью гранита. Словом, всем физическим условиям сильной виртуозности г. Бюлов отвечает с излишком. Что касается художественной стороны его исполнения, то она отличается спокойной объективностью, тонкою отделкою малейших подробностей, нюансировкой столь же изящной, сколько и чуждой всякой аффектации. У него нет той вдохновенной порывистости, субъективного воспроизведения играемого, которые составляют главнейшую черту артистов противоположного закала, но зато он очаровывает слушателя ни на мгновение не покидающею его безупречною изящностью и глубокою обдуманностью и целого, и подробностей. Сочетание стольких превосходных качеств даёт в результате артистическую индивидуальность необыкновенно интересную»⁶³.

Начало личных отношений Бюлова с Чайковским, продолжавшихся без малого 20 лет, можно с уверенностью датировать первым исполнением Бюловым «Темы и вариаций» (F-dur) соч. 19 № 6 Чайковского в конце марта 1874 года в Москве. Затем пианист познакомил с ними слушателей Курска и Одессы. Позже до Чайковского дошёл слух о большом успехе произведения в интерпретации Бюлова в Дрездене. В переписке он с тех пор привычно именуется Вариации «бюловскими»⁶⁴. Осенью 1878 года по просьбе композитора, которую Бюлов в ответном письме ему оценил как «оказываемую честь»⁶⁵, последний даже отправил автору свой исполнительский экземпляр Вариаций с изменениями, внесёнными им в текст⁶⁶. Волнующий эпизод, связанный с Вариациями, Бюлов пересказал Чайковскому в одном из своих писем: «Говорил ли я Вам когда-нибудь о том, что Вы имели (увы, имели!) самую утончённую почитательницу (удостаивавшую меня своей дружбой), для которой я играл за пятнадцать дней до её смерти в Варшаве (апрель 1874 г.) в комнате умирающей Ваши грациозные Вариации in Fa? Это была последняя пьеса, сыгранная при и для г-жи Марии Мухановой!»⁶⁷. Напомним, что М.Ф. Муханова (в первом браке Калерджи) – русская пианистка, одна из лучших учениц Шопена и приятельница Листа – была не только «утончённой почитательницей» таланта Чайковского, но и неутомимой покровительницей Вагнера, состоявшей с ним в оживлённой переписке и способствовавшей его приезду в Россию.

В мае 1874 года Бюлов поехал в Милан на премьеру оперы Глинки «Жизнь за царя». В тот приезд он посетил два спектакля⁶⁸. В La Scala по тому же поводу собирался приехать и Чайковский в качестве рецензента «Русских ведомостей». Узнав об искажениях партитуры, он отменил поездку. Однако эта несостоявшаяся встреча имела неожиданное продолжение. По поводу миланской премьеры Бюлов отправил из Италии два письма в «Augsburger Zeitung»⁶⁹. Во втором письме Бюлов, характеризуя композиторскую ситуацию современной России, пишет о том, что в ней есть ряд «крупных творческих талантов по всем частям музыки», но предостерегает их от «слепого поклонения своим несомненным природным силам», приводя в пример Глинку, который шёл к цели «трудными путями изучения». Единственным преемником Глинки Бюлов называет Чайковского, «который подобно Глинке неутомимо работает и труды которого хотя и не представляют ещё полной зрелости, отвечающей степени его таланта, но уже

⁶³ Там же. С. 186.

⁶⁴ Однако посвящены они Г.А. Ларошу.

⁶⁵ Цит. по: Чайковский и зарубежные музыканты. С. 53.

⁶⁶ В российской столице Вариации были исполнены Бюловым впервые 3/15 января 1885 года в камерном концерте ИРМО (См.: Чайковский и зарубежные музыканты. С. 56).

⁶⁷ Письмо Г. фон Бюлова П.И. Чайковскому от 13 января 1876 года // Цит. по: Чайковский и зарубежные музыканты. С. 52.

⁶⁸ В декабре 1878 года он сам поставит это сочинение в Ганновере.

⁶⁹ Они были напечатаны в выпусках газеты от 24 мая / 5 июня и 29 мая / 10 июня 1874 года.

служат первейшим ручательством на эту зрелость в будущем»⁷⁰. Прочитав эти строки, Чайковский написал В.В. Бесселю: «В этом письме заключается отзыв обо мне, который меня обрадовал больше, чем когда-либо обрадовавший меня печатный отзыв. Любопытно, допустит ли Кюи напечатание этого второго письма в “Петербургских ведомостях”?»⁷¹.

Ц.А. Кюи перепечатал оба письма Бюлова, но снабдил примечанием. Его комментарий был естественной реакцией на противопоставление идеологии «кучкизма» западной тенденции консерваторского образования, на которое косвенно указывает Бюлов. Кюи называет Чайковского преемником не Глинки, но А. Рубинштейна, и небезосновательно указывает на различия в подходе к процессу сочинения у Глинки и Чайковского: «При значительной талантливости у г. Чайковского, по-видимому, навсегда укоренилась спешная ремесленная, рутинная неразборчивая манера сочинения, результат которой – ряд произведений, недостойных его таланта, и весьма малая надежда на усовершенствование, на большую зрелость. Глинка же сочинял мало, разборчиво, потому всякое его новое крупное сочинение есть значительный шаг вперёд, и мы не встречаем у него тех повторений, которые так неприятно нас поражают у других композиторов, и, между прочим, у г. Чайковского»⁷². Однако не менее важным поводом для подобной отповеди была, как и предполагал Чайковский, высочайшая оценка Бюловым молодого дарования: «Этот композитор, – писал он в другом месте, – благодаря своей многосторонности избежит опасности остаться неизвестным за пределами отечества»⁷³.

Горячее одобрение его творчества европейской знаменитостью поддержало Чайковского в тот трудный момент его жизни, когда он получил от Н.Г. Рубинштейна разгромный отзыв на своё новое сочинение – Первый фортепианный концерт. Отказавшись посвятить концерт Н.Г. Рубинштейну, он сначала намеревался переадресовать его С.И. Танееву, но затем поставил на титульном листе имя Бюлова и при посредничестве Клиндворта переслал ему фортепианное переложение концерта⁷⁴. Отклик Бюлова был незамедлительным и восторженным: «Я горжусь честью, оказанной мне посвящением этого капитального произведения, восхитительного во всех отношениях. <...> По мысли это так самобытно, без каких-либо вычур; так благородно, так мощно; так интересно в деталях, обилие которых не наносит никакого ущерба ясности и единству общего замысла; по форме это столь зрело, столь полно “стиля”, намерение и воплощение сочетаются так гармонично, что я утомил бы Вас, перечисляя все его качества, обязывающие поздравить в равной степени и автора, и всех, кто будет призван наслаждаться им действительно или восприятием. Одним словом, это настоящее сокровище <...>. Оно займёт первое место в моих будущих программах»⁷⁵.

Отвечая на это письмо, Чайковский среди прочего писал: «Я был далёк от мысли, что моё сочинение вызовет с Вашей стороны столь лестные для меня слова Вашего письма. Ваши похвалы меня вознаграждают в стократной мере за моральные унижения и оскорбительное злословие, пережитые в прошлом и ожидающие меня ещё впереди на композиторском поприще. Я невыразимо горд и счастлив тем, что заслужил одобрение столь гениального человека, как Вы, сударь, и радуюсь при мысли, что моё произведение удостоится чести Вашего образцового исполнения»⁷⁶.

⁷⁰ Цит. по: ЧПСС. V. С. 358. Среди опусов композитора он особо выделил его уже ставший к тому времени известным в Германии «превосходный струнный квартет», две симфонии и особенно «необыкновенно интересную, выдающуюся по своей оригинальности и мелодичности увертюру к “Ромео и Юлии”» (Там же).

⁷¹ ЧПСС. V. С. 357.

⁷² Цит. по: ЧПСС. V. С. 358.

⁷³ Там же.

⁷⁴ См.: Чайковский и зарубежные музыканты. С. 54.

⁷⁵ Цит. по: Там же. С. 50–51.

⁷⁶ ЧПСС. XVII. С. 214.

Первый фортепианный концерт действительно вошёл в число охотно исполняемых Бюловым произведений современных авторов. Его премьера состоялась в ходе гастрольного турне пианиста по США (Бостон, 1875)⁷⁷. Дошедшие до Чайковского сведения о бисировании финала концерта на его премьерных исполнениях составляли предмет его особой гордости: он часто упоминает об этом в своих письмах. В одном из них, адресованном Бюлову⁷⁸, Чайковский называет его «дорогим покровителем моей музыки»⁷⁹.

Существует немало свидетельств того, насколько значимой была оценка Бюлова для Чайковского. В письме Н.Ф. фон Мекк он писал: «Вообще говоря, я не люблю по инициативе знакомить музыкальных тузов с моими писаниями, но Бюлов составляет единственное исключение, ибо он в самом деле интересуется русской музыкой и мной. Это едва ли не единственный немецкий музыкант, допускающий возможность, чтобы русские люди могли тягаться с немцами в композиции»⁸⁰. На протяжении всех лет своего знакомства с Бюловым Чайковский стремился показывать ему все свои новые крупные сочинения.

Так, осенью 1878 года Юргенсон по желанию Чайковского послал Бюлову некоторые из новых симфонических партитур автора: Вторую симфонию, «Бурю» и «Франческу да Римини». В одной из своих рецензий⁸¹ Бюлов, выразив восхищение новыми сочинениями Чайковского, резюмировал своё мнение о нём, назвав молодого композитора «истинным поэтом в звуках», «значение которого возрастает с каждым новым произведением»⁸². Когда в том же году они обменялись портретами, немецкий музыкант повторил это определение, подписав свой портрет следующим посвящением: «Прославленному поэту-музыканту П. Чайковскому на память о симпатии и почитании Ганса фон Бюлова». По предположению М. Бобетта, в следующую партию произведений, отосланных Бюлову, вошли клавираусцуг оперы «Евгений Онегин», партитура Концерта для скрипки соч. 35 и ноты Сонаты G-dur соч. 37⁸³.

Бюлов снова приехал в Санкт-Петербург и Москву с концертами через 10 лет после своих триумфальных русских гастролей – в 1884 году⁸⁴. Одной из целей его выступлений была пропаганда обожаемого им Брамса. Зная о неприятии его музыки Чайковским, он, тем не менее, в своих программах поставил их произведения рядом, пророчествуя русскому композитору: «Погодите, настанет время, когда и Вам откроется красота и глубина музыки Брамса»⁸⁵. Невзирая на все его усилия, это предсказание не сбылось. Сам же Бюлов продолжал открывать для себя и слушателей «красоту и глубину музыки» Чайковского. Он, в частности, очень сожалел о невозможности из-за отъезда в Санкт-Петербург послушать в Большом театре оперу «Мазепа». Тогда Чайковский обратился с просьбой к управляющему московской конторой Императорских театров П.М. Пчельникову о дополнительном представлении «Мазепы» в Большом театре специально для Бюлова (!)⁸⁶. Просьба автора была удовлетворена, и 21 января Бюлов при-

⁷⁷ Впоследствии он неоднократно играл это произведение в Висбадене, Лондоне (1879), других европейских городах, а также в симфонических собраниях РМО под управлением М. Эрдмансдёрфера (Москва, 19/31 января 1885 года) и К. Зике (Санкт-Петербург, 15/27 марта 1886 года). Бюлов исполнял Концерт Чайковского также как дирижер. Известными интерпретаторами Первого концерта стали и некоторые ученики Бюлова, в том числе Софи Менгер и Фриц Гартвигсон.

⁷⁸ Письмо П.И. Чайковского Г. фон Бюлову от 1/13 февраля 1876 года // ЧПСС. VI. С. 22. Там же он выражал надежду на будущую встречу в Байройте, которая не состоялась из-за упомянутого уже разрыва Бюлова с Вагнером.

⁷⁹ В тот день Бюлов прислал ему вырезки из газет по поводу исполнения Первого квартета в Бостоне и сообщение о его успехе.

⁸⁰ ЧПСС. XVIII. С. 70.

⁸¹ Они были опубликованы в лейпцигском журнале “Signale für die Musikalische Welt” под названием «Автократическое путешествие по царству туманов» (отрывки из неё напечатаны в газете «Голос», № 72 от 13/25 марта 1879 года, фельетон «Московские заметки»).

⁸² Там же.

⁸³ См. об этом: *Bobeth M. Op. cit.*

⁸⁴ В сопровождении своей второй жены, которой за два года до того стала Мари Шанцер, актриса прославленного Придворного театра в Майнингене, в будущем биограф своего супруга и издательница его богатейшего эпистолярия. С ней, по-видимому, Чайковский также общался в этот период.

⁸⁵ Цит. по: *Bobeth M. Op.cit.* S. 363.

⁸⁶ ЧПСС. XIII. С. 27.

сутствовал на спектакле. На следующий день он побывал уже на петербургском представлении «Евгения Онегина», которого выслушал с «большим интересом и удовольствием», как сообщал Герману Вольфу в Берлин⁸⁷.

12/24 января 1885 года Чайковский пережил один из самых блистательных успехов своей жизни – премьеру Третьей сюиты для оркестра под управлением Бюлова в Пятом симфоническом собрании. Автор присутствовал на репетициях и на концерте. «Подобного торжества я ещё никогда не испытывал, – писал он Н.Ф. фон Мекк. – Я видел, что вся масса публики была потрясена и благодарна мне. Эти мгновения суть лучшее украшение жизни артиста. Ради них стоит жить и трудиться»⁸⁸. М.И. Чайковский же считал это исполнение кульминацией всей истории творческой дружбы двух музыкантов, а дирижёрскую интерпретацию конгениальной сочинению.

В тот приезд Чайковский передал Бюлову партитуру своей Концертной фантазии соч. 56. Найдя её «совсем неплохой», Бюлов продирижировал ею в ходе своих следующих гастрольных выступлений в Санкт-Петербурге 1/13 апреля 1886 года (солистом был С.И. Танеев). А в марте того же года он познакомился с недавно завершённой партитурой симфонии «Манфред» (соч. 58), о которой отозвался своему новому протеже Рихарду Штраусу как о сочинении, содержащем, кажется, «больше музыки, чем все оркестровые опусы А. Рубинштейна»⁸⁹.

Больше в Россию, невзирая на настойчивые приглашения ИРМО, Бюлов не приезжал, мотивируя это ухудшившимся состоянием здоровья. Музыканты вновь встретились в январе 1888 года на гастролях Чайковского в Гамбурге. Чайковский особенно отмечал то обстоятельство, что Бюлов пренебрег соперничеством двух гамбургских оркестров – филармонического и оперного, в котором принимал невольное участие как руководитель последнего, и пришёл на концерт своего русского коллеги, дирижировавшего филармоническим коллективом. Присутствовал он и на первой репетиции Чайковского с оркестром Берлинской филармонии в немецкой столице; программа концерта также была составлена при его участии⁹⁰.

Прочитав в начале января 1893 года в Париже, в газете «Фигаро», статью о концертной поездке в Россию Шарля Ламурё, содержащую грубые выпады против Бюлова⁹¹, Чайковский, по его собственным словам, «загорелся [жела]нием отвечать»⁹². Заключительный раздел его письма посвящён Бюлову, где Чайковский называет его «дирижёром гениальным», «великим артистом», повторяя ту приватную оценку, которую дал его таланту во время их последней встречи в Гамбурге в 1888 году в письме к Н.Ф. фон Мекк: «Бюлов – гениальный дирижёр; нельзя более совершенно исполнить “Героическую симфонию” Бетховена»⁹³. Но главный смысл этого эпилога жизни Бюлова, в то время уже

⁸⁷ Цит. по: *Feddersen Peter Tschaikowsky in Hamburg. Eine Dokumentation // Čajkovskij-Studien. Band 8.* город, год Mainz: Schott, 2006. S. 110.

⁸⁸ П.И. Чайковский. Переписка с Н.Ф. фон Мекк: в 3 т. Т. III. 1882–1890 / Ред. и прим. В.А. Жданова и Н.Т. Жегина. М.–Л.: Academia, 1936. С. 337. Произведение Чайковского отгеснило на задний план и впечатление от Второго фортепианного концерта Брамса, также исполненного Бюловом. Очевидец этой премьеры врач В.Б. Бертенсон вспоминал: «<...> тогда овации Петру Ильичу, а вместе с ним и Бюлову приняли такие гомерические размеры, что память о них сохранилась у меня до сих пор» (*Бертенсон В. Листки из воспоминаний // Воспоминания о П.И. Чайковском. Изд. 2-е / Ред. В.В. Протопопов. М.: Музыка, 1973. С. 397–403. С. 400*). Восторженным был и отклик прессы.

⁸⁹ Письмо Г. фон Бюлова Р. Штраусу от 18 марта 1886 года // *Bülow Hans, von Briefe und Schriften in 7 Bd. / hrsg. v. Marie von Bülow. Leipzig, 1895–1908. Bd. VII. S. 33.*

⁹⁰ «Несмотря на крайнюю усталость», как благодарно отмечал Чайковский в своём «Автобиографическом описании путешествия за границу в 1888 году» (См.: ЧПСС. II. С. 361–362).

⁹¹ К этому времени Бюлов прекратил выступления из-за прогрессирующей болезни – опухоли мозга. Последние годы жизни он дирижировал в оперных театрах Берлина, Бремена и Гамбурга, преподавал (по месяцу в году) в Музыкальной школе Клиндворта в Берлине и в Консерватории Раффа во Франкфурте. Память последнего он особенно чтит. Примечательно, что в инициированном им сборе денег на памятник Й. Раффу, охотно принял участие и Чайковский, когда к нему обратились от имени Бюлова (См.: ЧПСС. XIII. С. 506).

⁹² ЧПСС. XVII. С. 16.

⁹³ ЧПСС. III. С. 511.

смертельно больного, прозвучал в устах Чайковского так: «Если русская музыка в настоящее время признана в Германии, то этим мы обязаны Гансу фон Бюлову, потому что в своё время он посвятил себя этому делу!»⁹⁴.

В одном из писем Н.Ф. фон Мекк, продолжая с ней разговор о «заграничной славе», Чайковский раздражённо перечисляет «европейских тузов», от которых она зависит и к которым не намерен «идти на поклон». В ряду Брамса, Листа, Верди и даже собственного учителя А. Рубинштейна, отношения с которым не были безоблачными, Чайковский выделяет лишь Бюлова: «Единственный туз, одушевлённый относительно меня самыми лучшими намерениями, – Бюлов. К несчастью, он почти сошёл вследствие болезни с артистического поприща и многого сделать не может. Благодаря ему, однако же, лучше и больше, чем где-либо, меня знают в Америке и в Англии, и у меня есть целая масса присылаемых им статей обо мне, писавшихся в этих двух странах, где ему пришлось в это время действовать»⁹⁵.

Вместе с тем той же Н.Ф. фон Мекк он указал однажды на свойство Бюлова легко очаровываться чужими талантами и столь же легко разочаровываться в них: «Бюлов очень увлекающийся человек, но говорят, что его увлечения непрочно»⁹⁶.

Возможно, этот отзыв был спровоцирован досадой на неловкое суждение Бюлова, высказанное им в письме Чайковскому, о пяти главных композиторских дарованиях современности, к которым он причислил и своего адресата⁹⁷. Готовый принять сомнительную аналогию с уважаемыми им Камилем Сен-Сансом и Йоахимом Раффом и даже нелюбимым Брамсом («мне было очень лестно очутиться в обществе первых трёх»⁹⁸), Чайковский был сильно задет лишь сравнением с Йозефом Рейнбергером («Что он мог найти в Рейнбергерере?»⁹⁹), не зная, что за глаза Бюлов даже называет его «московским Рейнбергером».

С годами сомнения Чайковского в «постоянстве» Бюлова получили новые доводы. Их приводит М.И. Чайковский: «Перебывав с одинаковой искренностью и страстностью по очереди классиком, вагнеристом и брамсианцем, он с семидесятих годов стал яростным русофилом в музыке, особенно увлекаясь талантом Петра Ильича. <...> К концу восьмидесятых годов, сохраняя симпатию и к личности, и к творениям Петра Ильича, он к ним сравнительно охладел и носился с произведениями только что начинавшего свою композиторскую деятельность Рихарда Штрауса»¹⁰⁰. Последнее увлечение Чайковскому было трудно понять и разделить. Он, в частности, писал брату Модесту: «В Берлине слышал произведение нового немецкого гения, Рихарда Штрауса. Бюлов носится с ним, как некогда с Брамсом и с другими. По-моему, более возмутительной бездарности, полной претензии, никогда ещё не было»¹⁰¹. Очевидно, к этому времени братья сошлись на том, что увлечение Бюлова музыкой Чайковского было «временным», по определению Модеста Ильича.

Модест Ильич оставил яркую характеристику дарования Бюлова, и можно с большой долей вероятности предположить, что это мнение в основном разделял и его брат: «Ганс фон Бюлов был великий виртуоз на фортепиано, но соперники на этом поприще у него были, и такие, которые затмевали его славу. На поприще же капельмейстерства, после смерти Р. Вагнера, он не только был из первых, но безусловно первый своего времени. Несмотря на свои годы, увле-

⁹⁴ ЧПСС. XVII. С. 16. Открытое письмо Чайковского редакция «Фигаро» отклонила, и оно было напечатано в «гораздо менее читаемой», по мнению автора, газете «Paris».

⁹⁵ Письмо П.И. Чайковского Н.Ф. фон Мекк от 13/19 марта 1878 года // ЧПСС. VII. С. 189.

⁹⁶ Письмо П.И. Чайковского Н.Ф. фон Мекк от 26 января / 7 февраля 1879 года // ЧПСС. VIII. С. 71.

⁹⁷ Письмо Г. фон Бюлова П.И. Чайковскому от 13 января 1876 года // Цит. по: Чайковский и зарубежные музыканты. С. 52.

⁹⁸ ЧПСС. VIII. С. 71.

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ ЖЧ. III. С. 17.

¹⁰¹ Письмо П.И. Чайковского М.И. Чайковскому от 12/24 января 1888 года // Цит. по: ЖЧ. III. С. 190.

кающийся, как юноша, нервный, восприимчивый, вместе с тем тончайший и совершеннейший музыкант, он умел передавать оркестру вместе с кружевной отделанностью всех подробностей исполняемого произведения подъём и одушевление своего виртуозного вдохновения. Под его манерным на вид управлением, обильным странными и некрасивыми движениями, оркестр делал чудеса, умел освещать новым светом самые заигранные произведения, вроде увертюры к “Фрейшютцу”, захватывать внимание слушателя с первых аккордов окутывать очарованием до последней ноты.

К тому же живой, подвижной, вечно обуреваемый каким-нибудь увлечением, он был также беспощаден и резок в своих антипатиях, как сентиментален и восторжен в своих симпатиях. Он не умел просто “любить” или “не любить”. Он только “обожал” или “ненавидел”¹⁰².

И все же вряд ли справедливо обвинять Бюлова в художественном и человеческом «непостоянстве». Хорошо известны исключительная художественная принципиальность и человеческое благородство, которые он проявил во взаимоотношениях с Вагнером, чью музыку продолжал неустанно пропагандировать невзирая на произошедший между ними по вине Вагнера разрыв. Никогда не изменил Бюлов и своей высочайшей оценки музыки вагнеровского «антипода» Брамса, которой тщетно старался увлечь и Чайковского. Именно попытки способствовать её распространению отнимали у него львиную долю угасающих из-за болезни сил в период его работы в Мангейме, который символически увенчала премьера 4-й симфонии Брамса в 1885 году. Всё внимание музыканта, некогда так щедро дарившего своё внимание самой разной музыке, на закате жизни сосредоточилось на Бахе, Брамсе и Бетховене. Изменение вкусов с годами не могло не отразиться на оценке им ряда предпочитаемых ранее сочинений¹⁰³. Тем не менее нужно признать, что Бюлов проявлял исключительную последовательность в своей приверженности музыке Чайковского и интересе к русской композиторской школе¹⁰⁴. Бюлов имел все основания именовать себя «русофилом»¹⁰⁵. Пропаганда русской музыки на Западе музыкантом такого масштаба имела особую ценность ещё и потому, что репертуар Бюлова – пианиста и дирижера – отличался особенно тщательным отбором и базировался на уже признанной классике.

Бескомпромиссность симпатий и антипатий, которые испытывал Бюлов, выразилась и в том, насколько он был уверен в будущем успехе музыки Чайковского, когда в частности писал Клиндворту из Америки после премьеры Первого фортепианного концерта: «Критика пока несколько тяжеловесна и неуверенна, но она еще больше обратит внимание на Чайковского, как только успех будет подтвержден в Нью-Йорке и Филадельфии»¹⁰⁶. Неизменность художественного выбора Бюлова подтверждает и то, что приезд Чайковского в Гамбург, став-

¹⁰² ЖЧ. III. С. 16–17.

¹⁰³ В частности он стал более взыскательно оценивать достоинства Первого концерта, по поводу которого жаловался Клиндворту на «совершенно дьявольскую какофонную фортепианную каденцию во 2-й части» (Цит. по: *Feddersen P.* Op. cit. S. 40.). Не в последнюю очередь это запоздалое раздражение было связано с техническими трудностями концерта. Так, в 1887 году, исходя из оценки возможностей гамбургского оркестра, с которым Бюлов в то время работал, он в разговоре с импресарио Германом Вольфом категорически исключил возможность появления этого сочинения в афише (*Ibid.* S. 40).

¹⁰⁴ В одном только сезоне 1885–86 годов во время выступлений в российских столицах он продирижировал Первой симфонией Бородина, «Антаром» Римского-Корсакова, «Арагонской хотой» Глинки, «Миниатюрами» Кюи и «Увертюрой на русские темы» Балакирева.

¹⁰⁵ Это признавал и Чайковский: «Но как бы то ни было, а увлечения Бюлова искренни, а что касается его симпатии к русской музыке, то он доказал её постановкой “Жизни за царя” в Ганновере и всеми своими статьями и статейками», – писал он Н.Ф. фон Мекк (письмо от 26 января / 7 февраля 1879 года // ЧПСС. VIII. С. 71). Эта оценка по времени совпала с появлением восторженной статьи В.В. Стасова «Ганс фон Бюлов и русская музыка». (Новое время, 1879, № 1124; см. также: Собрание сочинений В.В. Стасова. 1847–1886. Т. III. СПб., 1894. С. 350–354).

¹⁰⁶ Письмо Г. фон Бюлова К. Клиндворту от 31 октября 1875 года // *Bülow Hans, von. Neue Briefe* / hrsg. v. Richard Graf Du Moulin-Eckart. München, 1927. S. 50.

ший их последней встречей, был предварён немецкой премьерой Скрипичного концерта, прозвучавшего в исполнении Адольфа Бродского под управлением Бюлова¹⁰⁷.

Аттестуя Бюлова как «прирождённого джентльмена», Чайковский оставлял за скобками повсеместно известные причуды его характера, слух о которых порой опережал артистическую славу. Знаменитые саркастические выпады и остроты Бюлова, его эксцентричные выходки и непримиримость ко всему, что он считал бездарным или халтурным, никак не затронули его общения с Чайковским, и это – одно из важнейших свидетельств того неподдельного пиетета, который Бюлов испытывал по отношению к своему русскому коллеге. Как писал он Р. Штраусу после очередного общения с Чайковским: «...Один из любезнейших людей, которых я когда-либо встречал в жизни, при этом так терпим и щедр на похвалу по отношению к своим коллегам, короче замечательный экземпляр! 1840 года рождения, уже почти седой, но полный юношеской одухотворённости»¹⁰⁸. Чайковский же подвёл итог истории этих отношений знаменательной фразой: «Бюлов оказал мне неоценимые услуги, за которые я чувствую себя обязанным всю свою жизнь»¹⁰⁹.

Завершая наш обзор «вагнеровского контекста» жизни и творчества Чайковского, нельзя не упомянуть о том, что в него несомненно могут быть вовлечены и другие имена, сочинения и обстоятельства. Мы сфокусировали свое внимание на двух фигурах, занимавших центральное положение и в биографии Чайковского, и в биографии Вагнера. О том, насколько неслучайным оказывается такое странное схождение судеб весьма далеко отстоящих друг от друга музыкальных титанов, могут свидетельствовать и другие значимые эпизоды жизни Чайковского.

Так, особое место в ней заняла фигура крупнейшего дирижера эпохи **Ганса Рихтера**, знаменитейшего интерпретатора опер Вагнера, его ближайшего ученика и сподвижника, активного участника целого ряда премьер его сочинений.

Ганс Рихтер (1843–1916) родился в семье музыкантов – церковного капельмейстера и певицы. Музыкальное образование он получил в венской Придворной капелле (куда был отправлен 9-летним мальчиком после смерти отца), затем с 1860 по 1865 год в консерватории венского «Общества друзей музыки» изучал игру на валторне, скрипке, фортепиано и композицию.

Работая валторнистом в венском Кернтнертортеатре, в 1866 году Рихтер получил приглашение из швейцарского местечка Трибшен, где в это время жил Вагнер, с предложением копировать партитуру «Нюрнбергских мастерзингеров», над которой тот работал. В 1868 году Вагнер рекомендовал его в качестве хормейстера в мюнхенскую Придворную оперу. В результате Рихтер участвовал в подготовке премьеры «Мейстерзингеров» в Мюнхене в качестве ассистента дирижёра и затем в течение года дирижировал в театре, пока конфликт между Вагнером и Людвигом Баварским вокруг премьеры «Золота Рейна», в котором Рихтер бескомпромиссно занял сторону своего патрона, не привёл к увольнению молодого музыканта. После этого он подготовил и провёл в Брюсселе премьеру «Лознгринна», а вернувшись в Трибшен, чтобы копировать партитуру, создаваемого Вагнером «Зигфрида», участвовал (в качестве валторниста) в первом исполнении его «Зигфрид-идиллии» на Рождество 1870 года. Вагнер и Лист поспособствовали приглашению Рихтера на пост музык-директора Национального театра в Пеште, который он занимал с 1871 года.

С большим успехом продирижировав симфоническим концертом в Вене в 1875 году, Рихтер возглавил Венскую придворную оперу и Венский филармони-

¹⁰⁷ На втором исполнении 10 января 1888 года присутствовал автор.

¹⁰⁸ Письмо Г. фон Бюлова Р. Штраусу от 18 марта 1886 года // *Bülow Hans, von Briefe und Schriften* in 7 Bd., VII. S. 33.

¹⁰⁹ Цит. по: *Bobeth M. Op. cit. S. 366.*

ческий оркестр (до 1898 года), с 1878 года был приглашён вторым капельмейстером Венской придворной капеллы (с 1893 года занял пост первого капельмейстера), а с 1884 года до 1900 года – дирижёром «Общества друзей музыки». Его музыкантский авторитет полностью доминировал в художественной атмосфере Вены на протяжении почти четверти века.

С 1877 года Рихтер постоянно выступал в Лондоне, где начиная с 1879 года и на протяжении последующих 23-х лет проводил так называемые «Рихтер-концерты», а по окончании этого грандиозного концертного цикла возглавил Лондонский симфонический оркестр. В Англии он руководил также Бирмингемским фестивалем (1885-1909) и манчестерским Халле-оркестром (1899-1911).

За свою дирижёрскую карьеру, продолжавшуюся 44 года, Рихтер провёл 2263 оперных спектакля и дал 2088 концертов. Эта феноменальная по своему размаху исполнительская деятельность вряд ли состоялась, если бы Рихтер не обладал особыми дарованиями и профессиональными навыками, среди которых более всего поражаало его исключительное владение любыми оркестровыми инструментами (за исключением арфы).

Другой важной характеристикой его творческой индивидуальности являлся широчайший музыкантский кругозор. Неоспоримое признание Рихтер снискал как исполнитель бетховенской музыки. Неустанно он обращался к произведениям современных авторов, став первым исполнителем Второй и Третьей симфонии Брамса, его «Трагической увертюры», Те Деум'a и Восьмой симфонии Брукнера. Рихтер поспособствовал успешному становлению творческой биографии Дворжака, который посвятил ему свою Шестую симфонию. Он сыграл также решающую роль в успехе сочинений Э. Элгара, проведя ряд премьер сочинений английского композитора и даже организовав в 1904 году в Лондоне его «именной» фестиваль. Элгар отблагодарил пропагандиста своего творчества посвящением ему Первой симфонии.

Но особую роль в жизни Рихтера сыграло всё же поклонение Вагнеру и его музыке. На протяжении жизни он продирижировал практически всеми важнейшими оперными партитурами Вагнера от «Риенци» до «Кольца Нибелунгов», за исключением лишь «Парсифаля». Под его управлением состоялись британские премьеры «Тристана и Изольды», «Нюрнбергских мастерзингеров» и «Кольца нибелунгов». В России в его интерпретации прозвучали «Лоэнгрин» и «Мейстерзингеры» (Петербург, 1898 год).

Важнейшую роль Рихтер сыграл в становлении байройтского фестиваля. В 1875 и 1876 годах по приглашению Вагнера он принял деятельное участие в подготовке первого фестиваля, отбирая музыкантов для участия в нём. Первые представления «Кольца нибелунгов» в 1876 году были проведены под его руководством. С 1888 по 1912 год он регулярно участвовал в спектаклях фестиваля, дирижируя то «Мейстерзингерами», то тетралогией. Последнее его выступление состоялось именно в Байройте в 1912 году в «Нюрнбергских мастерзингерах», исполнение которых Рихтером единодушно было признано образцовым.

Именно в его интерпретации Чайковский услышал «Кольцо нибелунгов» во время посещения Байройта. Однако отторжение Чайковского от музыки Вагнера было столь сильным, что в личной переписке имени Рихтера он в это время даже не упоминает, а в рецензиях на байройтские спектакли лишь перечисляет его среди блестящей процессии хозяев торжеств.

Тем не менее оценка Чайковским дирижёрского дарования Рихтера была чрезвычайно высока. Хотя, рассуждая в своей переписке о современных дирижёрах, Чайковский и называет его имя среди «второстепенных хороших капельмейстеров», но присоединяет к нему только Н.Г. Рубинштейна¹¹⁰. Предшествует же Рихтеру в приведённом Чайковским списке одно лишь имя Вагнера, характеристика которого в этом качестве вне всяких оговорок выражена в

¹¹⁰ Письмо П.И. Чайковского Н.Ф. фон Мекк от 28/16 февраля 1879 года // ЧПСС. XVIII. С.115.

превосходных степенях и которого Чайковский даже называл единственным настоящим дирижёром среди своих современников.

Однако Чайковский испытывал к Рихтеру особое чувство приязни. В ответ на рассказ Н.Ф. фон Мекк о своих впечатлениях от дирижирования Рихтера композитор пишет: «Последний есть именно тот, который два года назад исполнял мою увертюру “Ромео и Юлия” и был за эту смелость наказан, ибо увертюра была дружно ошикана. В прошлом году этот же Рихтер хотел играть мою 3-ю симфонию и на репетиции пробовал её, но члены Филармонического общества протестовали. Почему? – не знаю. Как бы то ни было, но в душе моей я питаю невыразимую благодарность к граждански мужественному капельмейстеру, пытавшемуся бороться с предубеждением Европы против всего идущего из ненавистной России»¹¹¹. По свидетельству А. Доора, который и познакомил Рихтера с этим сочинением, «после репетиции заправители Филармонического общества испугались, что сложное произведение неизвестного композитора не понравится»¹¹². Что же касается слухов о венском провале увертюры, дошедших до Чайковского, то сам Рихтер его таковым не считал, о чём пишет М.И. Чайковский: «По словам г. Ганса Рихтера, дирижировавшего в этом венском концерте, сравнительный неуспех “Ромео и Джульетты” никак нельзя назвать “провалом”. Выразился он только в том, что по исполнению раздалось несколько шиканий и через несколько дней в “Neue Freie Presse” появилась ругательная статья Ганслика. В то же время многие отнеслись к новому русскому произведению не только с интересом, но и с восторгом»¹¹³. Однако сам композитор неоднократно возвращался к этому эпизоду в своей переписке, очевидно глубоко задетый им¹¹⁴.

«Смелость» Рихтера, которую отмечал Чайковский, проявилась вновь в связи с другим сочинением композитора – Скрипичным концертом (ор. 35). Впервые в Европе он прозвучал под управлением Рихтера в исполнении А.Д. Бродского в Вене в 1881 году. Об отношении Рихтера к этому сочинению Чайковского свидетельствовал сам скрипач, писавший композитору 29 дек./10 янв. 1882: «Только желание познакомиться с новым концертом побудило Ганса Рихтера и вслед за тем оркестр филармонических концертов выслушать мою игру и признать меня достойным для допущения к участию в одном из их концертов»¹¹⁵. Отмечая это знаменательное событие, композитор подчёркивал тот факт, что сочинение было признано «разными русскими скрипичными авторитетами совершенно неудобноисполнимым»¹¹⁶.

Невзирая на разгромную рецензию Ганслика, и холодный приём венской публики, Рихтер обращался к этому сочинению и в дальнейшем. Так, оно прозвучало в «Рихтер-концертах» в Лондоне 26 апреля/8 мая 1882 года на весенних фестивалях, проводившихся в течение ряда лет немецким дирижёром, и имело громадный успех, а за четыре дня до этого на квартире у дирижёра «Рихтер-концертов» Франке. В письме к А.Д. Бродскому Чайковский просит передать благодарность Рихтеру «за двукратное и столь успешное дирижирование Концертом»¹¹⁷. Судя по тому, что Чайковский не обращается к Рихтеру напрямую, их знакомство, как личное, так и заочное, не состоялось.

Этому заключению, на первый взгляд, противоречит наличие в архиве ГДМЧ в Клину двух телеграмм за подписью «Рихтер»¹¹⁸. Написанные на французском языке, они были посланы Чайковскому 12 и 29 апреля 1883 года из Санкт-

¹¹¹ Письмо П.И. Чайковского – Н.Ф. фон Мекк от 30/18 янв. 1879 г. // ЧПСС XVIII. С.52.

¹¹² Русские ведомости. 1901. №86 от 28 марта. Цит.по: ЧПСС XVIII. С.53.

¹¹³ ЖЧ I. С.513.

¹¹⁴ См. его письма С.И. Танееву от 2 дек.1876 г. и Н.Ф. фон Мекк от 27 нояб./9 дек. 1877 г. и 10/22 янв. 1878 г.

¹¹⁵ Цит. по: ЖЧ II. С. 500-501.

¹¹⁶ Письмо П.И. Чайковского – Л.А. Купернику от 1/13 декабря 1881 года // ЧПСС X. С.281.

¹¹⁷ Письмо П.И. Чайковского – А.Д. Бродскому в мае 1882 г. // ЧПСС XI. С.112.

¹¹⁸ ГДМЧ, а4, № 3822-3823.

Петербурга в Париж, где в это время находился композитор. Атрибутированные, по-видимому, ещё М.И. Чайковским как телеграммы «дирижёра Г. Рихтера», они, по нашему мнению, в действительности принадлежат его однофамильцу, Петру Александровичу Рихтеру (1829–1895), который был старым петербургским знакомым семьи Чайковских¹¹⁹.

«Петербургский» Рихтер долгое время занимал пост управляющего департаментом уделов министерства государственных имуществ, а весной 1883 года был назначен председателем комиссии по проведению коронации Александра III. По его инициативе Чайковским было заказано написание коронационного марша и кантаты «Москва», чьё исполнение должно было состояться на коронационных торжествах в Москве.

В летописи жизни композитора за 8 марта 1883 года значится: «Ч.[айковский] получил от П.А. Рихтера заказ написать кантату для коронационных торжеств на текст А.Н. Майкова “Москва”»¹²⁰. В то же время в комментариях XII т. ЧПСС получение официального письма коронационной комиссии, «подписанное ее председателем П.А. Рихтером», датируется 4 марта¹²¹. Контекст переписки Чайковского подтверждает справедливость второй даты¹²². Спешно (24 марта) завершив в Париже сочинение, на разучивание которого оставалось очень мало времени, Чайковский 26 марта отправил партитуру в Петербург с просьбой передать кантату П.А. Рихтеру. Через пять дней Рихтер (еще до получения партитуры) отослал Чайковскому телеграмму, касающуюся выбора певицы для ее исполнения¹²³. Как становится ясно из неё, меццо-сопрано Мариинского театра М.Д. Каменской (Вальтер) устроители предпочли контраalto из Большого театра Е.А. Лавровскую. Она-то и стала впоследствии участницей премьерного исполнения кантаты «Москва».

Однако через три недели после отправки нот Чайковский получил из Петербурга известие о том, что кантата до сих пор не получена и, следовательно, пропала. Местонахождение телеграммы подобного содержания от П.А. Рихтера от 16/28 апреля, по свидетельству комментаторов XII тома ЧПСС, неизвестно и восстанавливается ими из контекста событий¹²⁴.

Правда, уже на следующий день партитура нашлась. Об этом спешно сообщил Чайковскому тот же Рихтер: «Партитура обнаружена в Москве простите за Ваш беспокойный сон»¹²⁵. Вина в задержке лежала на П.И. и О.И. Юргенсонах. Однако, невзирая на стремительность событий, инцидент вызвал у композитора настоящий нервный срыв¹²⁶.

На существование телеграммы от П.А. Рихтера в связи с этим эпизодом указывали в свое время комментаторы Полного собрания сочинений Чайковского¹²⁷. Но поскольку обе телеграммы, посланные из Петербурга в связи с подготовкой коронационных торжеств, не вошли в издания эпистолярия композитора, «затерявшись» в его архиве, и, как видим, были изначально неверно атрибутированы, подпись (без указания инициалов) однофамильца немецкого дирижера,

¹¹⁹ В юношеской переписке композитора сохранились следы их давнишнего общения: «Вчера в опере видел Рихтера; он тоже говорил про Вас» (письмо П.И. Чайковского А.И. Чайковскому от 10 сент. 1868 г. // ЧПСС V. С. 140).

¹²⁰ Дни и годы Петра Ильича Чайковского. Летопись жизни и творчества / Сост. Э. Зайденшпур, В. Киселёв, А. Орлова, Н. Шеманин. М.-Л.: Музгиз, 1940. С. 288.

¹²¹ ЧПСС XII. С. 81. Том подготовлен Л.В. Музылевой и С.С. Муравич.

¹²² См., например: Письмо П.И. Чайковского – П.И. Юргенсону от 12/24 марта 1883 г. // ЧПСС XII. С. 83-84.

¹²³ Телеграмма [П.А.?] Рихтера П.И. Чайковскому от 31 марта/12 апреля (ГДМЧ, а4 № 3822-3823, на фр.яз.).

¹²⁴ См. комм. к: Письмо П.И. Чайковского – П.И. Юргенсону от 17/29 апреля 1883 г. // ЧПСС XII. С. 126-127.

¹²⁵ Телеграмма [П.А.?] Рихтера П.И. Чайковскому от 17/29 апреля (ГДМЧ, а4 № 3822-3823, пер. с фр. яз. мой – М.Р.).

¹²⁶ См.: Письмо П.И. Чайковского – П.И. Юргенсону от 17/29 апреля 1883 г. // ЧПСС XII. С. 126.

¹²⁷ ЧПСС. XII. С. 127.

которым был русский чиновник, заставила подразумевать наличие переписки между Чайковским и «другим» Рихтером – знаменитым вагнерианцем.

Таким образом, какие-либо свидетельства устных или письменных контактов двух крупнейших музыкантов конца XIX века – Ганса Рихтера и Чайковского, чьи сочинения дирижёр так охотно исполнял, отсутствуют. И музыкант из «ближнего круга» вагнеровских сподвижников, в отличие от Клиндворта и Бюлова, не вошел в число близких знакомых Чайковского.

Так или иначе, всё сказанное свидетельствует о том, что «вагнеровский контекст» биографии Чайковского является столь значительным и устойчивым, что не может не учитываться при анализе его сочинений, хотя сам смысл его возникновения до сих пор остается открытым для интерпретации. Наиболее смелое по сию пору объяснение этого феномена вышло из-под пера ближайшего друга композитора. Им и хотелось бы закончить обзор этой интригующей темы: «Начиная с Карла Клиндворта, вагнерианцы и листианцы, отчасти по убеждению, отчасти из подражательства, восхищались Петром Ильичем и пропагандировали его, тогда как те же вагнеристы и те же листианцы презирали Мейербера, Верди и Гуно, превозносили “Тристана и Изольду”, симфонические поэмы Листа и его духовную музыку, одним словом, дышали таким искусством, о котором Петр Ильич и слышать не хотел. А может быть и так, что я преувеличиваю противоречие и что в натуре Чайковского таились семена, много не угаданные, что эти не успевшие взойти семена роднили его с Веймаром и Байрейтом»¹²⁸.

¹²⁸ Ларош Г. П.И. Чайковский как драматический композитор // Ларош Г. Избранные статьи, указ. изд. Вып. 2. С. 250.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Бертенсон В.* Листки из воспоминаний // Воспоминания о П.И. Чайковском. Изд. 2-е / Ред. В.В. Протопопов. М.: Музыка, 1973.
- Дни и годы Петра Ильича Чайковского. Летопись жизни и творчества / Сост. Э. Зайденшнур, В. Киселёв, А. Орлова, Н. Шеманин. М.–Л.: Музгиз, 1940.*
- Кашкин Н.* Воспоминания о Московской консерватории / Сост. и коммент. Е.Н. Алексеевой и Г.А. Прибегиной; Общ. ред. Н.В. Туманиной. М.: Музыка, 1966.
- Климовицкий А.* «Вагнерианство» позднего Чайковского: культурно-психологические аспекты // Германия, Россия, Украина – музыкальные связи, история и современность / Под общ. ред. проф. В.А. Гуревича. СПб., 1994.
- Климовицкий А.* Das Wagnerbild Tschaikowskys // Staatsoper Unter den Linden: Festtage. 1996. № 31. März–8 April.
- Климовицкий А.* Вагнер Чайковского // Журнал любителей искусства. 1997. № 2–3. С. 8–19.
- Климовицкий А.* «Лейтмотив судьбы» Вагнера в Пятой симфонии Чайковского и некоторые проблемы интертекстуальности // Музыкальная Академия. 1998. № 3–4. Кн. 2. С. 280–285.
- Климовицкий А.* Некоторые культурно-исторические парадоксы бытования наследия Чайковского в России // П.И. Чайковский. Наследие / Ред. З.М. Гусейнова. Вып. 2. СПб., 2000.
- Ларош Г.* Предисловие к книге «Музыкальные фельетоны и заметки» П.И. Чайковского (1868–1876) // *Ларош Г.* Избранные статьи. В 5 вып. / Ред. коллегия А.А. Гозенпуд и др. Сост., вступ. статья, комм. и примеч. Г.Б. Бернандта. Л., 1975. Вып. 2.
- Ломтев Д.* Немецкие музыканты в России: к истории становления русских консерваторий. М.: Прест, 1999.
- Раку М.* Миф о Чайковском и власть // Музыкальная Академия. 2001. № 1. С. 76–81; № 2. С. 75–85.
- Раку М.* Вагнер. Путеводитель. М.: Классика-XXI, 2007.
- Стасов В.* Собрание сочинений. 1847–1886. Т. III. СПб., 1894.
- Чайковский М.* Жизнь Петра Ильича Чайковского: В 3 тт. Т. 1. М.; Лейпциг, 1900.
- Чайковский П.* Дневники (1873–1891) / подгот. к печ. Ип.И. Чайковским; предисл. С. Чемоданова; примеч. Н.Т. Жегина. М.; Пг., 1923.
- [*Чайковский П.*] П.И. Чайковский. Переписка с Н.Ф. фон Мекк: В 3 тт. Т. III. 1882–1890 / Ред. и прим. В.А. Жданова и Н.Т. Жегина. М.–Л.: Academia, 1936.
- [*Чайковский П.*] Переписка П.И. Чайковского с П.И. Юргенсоном. Т. 1 / Ред. и коммент. В.А. Жданова и Н.Т. Жегина. Вступ. статья Б.В. Асафьева. М.: Музгиз, 1938.
- Чайковский П.И.* и *Танеев С.И.* Письма / Сост. и ред. В.А. Жданов. М., 1951.
- Чайковский и зарубежные музыканты / Сост. Н.А. Алексеев. Л., 1970.*
- Шохман Г.* Взгляд с других берегов // Советская музыка. 1990. № 6.
- Bobeth M.* Pjotr Il'itsch Čajkovskij und Hans von Bülow // Čajkovskij-Studien. Band 3, 1998.
- Bülow H. von.* Briefe und Schriften in 7 Bd. / hrsg. v. Marie von Bülow. Leipzig, 1895–1908. Bd. VII.
- Feddersen P.* Peter Tschaikowsky in Hamburg. Eine Dokumentation // Čajkovskij-Studien. Band 8. Mainz: Schott, 2006.
- Kohlhase Th.* Čajkovskijs Briefwechsel mit Karl Klindworth // Tschaikowsky-Gesellschaft. Mitteilungen. H. 7 / Red. Th. Kohlhase. Tübingen, 2000.