

Muzykalny Sovremennik. 1915, No. 11, p. 14-15.

Музыкальный Современник. 1915, № 11, с. 14-15.

Correspondence.

Music in Moscow.

Two concerts by Rachmaninoff—the first dedicated to his own works, the second to Scriabin—constituted the most significant event in Moscow's concert life.

Moscow loves Rachmaninoff: his concerts are always full, often even overflowing. He commands a following—a very large one, at that—of ardent admirers, for whom he is a true idol, the very embodiment of Russian music "in its entirety." In this respect, Moscow stands in some contrast to Petrograd, where a rather entrenched scepticism toward Rachmaninoff's talent prevails. As the spiritual successor to Tchaikovsky—a "Moscow" composer par excellence—he has inherited both his musical throne and his "subjects."

In this affectionate regard for Rachmaninoff, the distinct spheres of his activity are often overlooked; Rachmaninoff the pianist, Rachmaninoff the conductor, and Rachmaninoff the composer are conflated into a single concept—though these are three phenomena of vastly different merit. While Rachmaninoff's pianism is an art of genuine stature—even if it is framed within the relatively limited scope of his own compositions—Rachmaninoff the composer represents a more relative, conditional figure: significant, to be sure, but not of the first rank. His creative gift, nurtured by the traditions of Tchaikovsky and Arensky, has given the world several works not devoid of power and significance. Among these, one must include his Second Concerto—and, at times, perhaps his Third—as well as his final tone poem, "The Bells." His talent possesses a distinct individuality—albeit a somewhat narrow one—that remains consistently within the realm of elegiac and tragic moods, whether feigned or genuine. Yet, much like his artistic progenitor Tchaikovsky, he composes far more than what is prompted by the true intensity of his creative impulse; this occasionally results in works that are artistically anaemic and not always in the best of taste. Why, then, is he so beloved in Moscow? I believe I am not mistaken in saying: for the same reasons that Tchaikovsky is loved—for the direct and accessible emotionality of his experiences; for what the general public terms "sincerity"; and for the artistically refracted echoes of the "Gypsy" spirit—a sensibility that persists stubbornly in the public's subconscious as an essential artistic quality. I say this without judgment: there is, undoubtedly, much in these moods that is organically akin to the Russian musical outlook—a boundless, unending elegy devoid of any glimmer of light; a tragic sense of powerlessness and doom; the disillusioned psychology of the creator; and a pervasive, commonplace pessimism. All of this may be an element of artistic refraction, and Rachmaninoff responds precisely to this impulse.

I am very far from wishing to ignore Rachmaninoff's work as a composer. Among contemporary Russian composers, he is stronger than a great many—if not the majority—of his peers. He is a mature musician and a master, notwithstanding the massive, block-like architecture he inherited from Tchaikovsky, and the at-times entirely improvisational nature of his creative process. He is a master in his handling of detail, his treatment of musical material, and his approach to the very sound itself; in any case, he always achieves exactly what he intends. There are few such figures in Russia today—especially among the "daring" modernists, whose technical command almost invariably lags behind their theoretical ambitions.

Rachmaninoff's true element is his pianism. Pianists of his calibre are few and far between. He is a formidable artist, possessed of an incredible, exceptional, and innate technique. When he performs his own works, one might, for a fleeting moment, believe them to be works of genius—so vivid is the image he conjures. This must be how Liszt played when he held audiences under his spell with his own piano pieces—works often trivial in themselves—yet

compelling his listeners to believe in the profound significance of what was being played. But Liszt, it should be noted, also inhabited other realms of performance. The tragedy of Rachmaninoff lies in the fact that his performances are almost fatefully bound to the realm of his own compositions—and, perhaps, to those of his kindred spirit, Tchaikovsky. He plays almost nothing else; and whenever he does venture into other repertoire, it immediately becomes clear that the scope of his artistic persona simply cannot encompass those different musical worlds.

The same was true of his performance of Scriabin. It was not a performance of Scriabin, but rather a performance by Rachmaninoff "using Scriabin's notes." In a strange and rather pathetic way, Scriabin found himself shoehorned into an elegiac worldview reminiscent of P. I. Tchaikovsky. Rachmaninoff's playing—mature, powerful, and deeply convinced as it was—appeared helpless, almost like that of a student, when faced with this world of new sounds. The impression was most peculiar. On one hand, it was clear that Rachmaninoff genuinely liked what he was playing—that he truly felt these works by Scriabin; yet, it was so far removed from what Scriabin had actually composed that it became almost unsettling to realize how differently the very same musical score could be perceived. Everything that was quintessentially "Scriabin-esque"—the ethereal quality, the unreal, fantastical nature, the ecstasy, the upward striving—had vanished. Everything was brought down to earth and rendered material, though it remained both interesting and significant. Furthermore, it was striking—and quite odd—that the pianist played with such a lack of pretension regarding rhythm and nuance; at times, he seemed to depart—almost deliberately—from both the established performance traditions and the composer's own explicit instructions, as if striving to be "original" in his interpretation. I cannot deny that, at times—specifically in Scriabin's most earthbound, emotionally impassioned episodes (such as the Preludes, Op. 11)—he made an impression; yet, for the most part, this turning of Scriabin inside out was dispiriting—precisely because of its lack of structural integrity, its affectation, and a complete unwillingness to take into account the psychology of the man who created these works. I strongly question whether such an approach serves the "Scriabin cause" in any meaningful way. This great artist has only just passed away, and a tradition of performing his music is only just beginning to take shape, when along comes a highly regarded musician—an idol of the public—who proceeds to twist the music to his own ends, much as Busoni twists Chopin. But what might be acceptable half a century after a composer's death is, in the immediate wake of his passing, an act of disrespect. I do not mean to suggest that Rachmaninoff harbours any deliberate intent here; rather, I believe that he and Scriabin represent two spheres so fundamentally different that any genuine connection between them is impossible. Rachmaninoff cannot perform Scriabin any other way, for he perceives in Scriabin's scores precisely those elements that the composer himself did not feel or to which he attached no importance—while failing to grasp the very essence, the most valuable core, of Scriabin's creative output. Had we not known Scriabin's own performance, it is possible that Rachmaninoff's interpretation might have struck us as powerful and strong, and the music he played as interesting—albeit chaotic. But, being familiar with the composer's own rendition, one is left feeling only dismay and a sense of awkwardness. It is not at all, not at all the right thing.

Both concerts were well-attended; this distortion of Scriabin took place before a large audience and met with great success. Yet, within musical circles—even among those most favourably disposed toward the performer—the reaction was one of bewilderment. [...]
L. Sabaneyev.

[Translation: Google]

Корреспонденцій.

Музыка въ Москвѣ.

Два концерта Рахманинова - первый, посвященный собственнымъ сочиненіямъ, второй — Скрябину — составили самое крупное явленіе въ концерт-ной жизни Москвы.

Москва любитъ Рахманинова: его концерты всегда полны и даже переполнены; у него есть кадръ — и притомъ весьма многочисленный — самыхъ горячихъ почитателей, въ средѣ которыхъ онъ является настоящимъ кумиромъ, олицетвореніемъ русской музыки „въ цѣломъ“. Въ этомъ отношеніи Москва до извѣстной степени противоположна Петрограду, съ его довольно установившимся скепсисомъ по отношенію къ дарованію Рахманинова. Духовный преемникъ Чайковскаго — „московскаго“ композитора по преимуществу — онъ наслѣдовалъ его музыкальный тронъ и „подданныхъ“.

Въ этомъ любовномъ отношеніи къ Рахманинову обычно упускается изъ вниманія различіе сферъ его дѣятельности, въ одно понятіе смѣшивается и Рахманиновъ-піанистъ, и Рахманиновъ-дирижеръ и Рахманиновъ-композиторъ - три явленія, весьма различной цѣнности. Въ то время, какъ рахманиновскій піанизмъ является искусствомъ подлинно большимъ, хотя и про-ектирующимъ на относительную плоскость его собственныхъ композицій, Рахманиновъ - композиторъ представляетъ величину болѣе относительную, условную, большую, но не первоклассную. Его творческій даръ, вскормлен-ный традиціями Чайковскаго и Аренскаго далъ міру нѣсколько произведеній не лишенныхъ силы и значенія. Сюда надо отнести его второй концертъ, пожалуй, моментами — и третій, его послѣднюю поэму „Колокола“. Въ его дарованіи есть своя индивидуальность, нѣсколько узкая, держащаяся все время въ области элегическихъ и трагическихъ настроеній мнѣнная и подлинная. Но, подобно своему родоначальнику Чайковскому, онъ пишетъ безпредѣльно больше того, что вызывается подлиннымъ напряженіемъ его творчества, рождая подчасъ произведенія художественно-малокровныя и не всегда хорошаго вкуса. За что любятъ его въ Москвѣ? Я полагаю, что не ошибусь, сказавъ: за то же, за что любятъ и Чайковскаго — за непосредственную и демократическую эмоціональность его переживаній, за то, что именуется „искренностью“ въ широкихъ слояхъ, за художественно преломленные настроенія „цыганщины“, которая упорно живетъ въ подсознаніи публики въ качествѣ художественной сущности. Я, не осуждая, говорю это: несомнѣнно, что въ этихъ настроеніяхъ много того, что органически родственно именно русскому музыкальному созерцанію — эта безпредѣльная и безконечная элегія — безъ просвѣта, трагизмъ безсилія, обреченности, разо-чарованная психологія творца, обывательскій пессимизмъ. Все это можетъ быть элементомъ художественнаго преломленія, и Рахманиновъ отвѣчаетъ именно этому устремленію.

Я очень далека отъ того, чтобы вовсе игнорировать Рахманиновское композиціонное творчество. Среди современныхъ русскихъ композиторовъ онъ сильнѣе очень многихъ, если не большей части. Это — музыкантъ зрѣлый и мастеръ, несмотря на доставшуюся ему по наслѣдству отъ Чайковскаго глыбистость архитектуры и подчасъ полную импровизаціонность твор-чества. Это - мастеръ и въ деталяхъ и въ обращеніи съ матеріаломъ, съ самымъ звукомъ, во всякомъ случаѣ онъ всегда достигаетъ именно того, чего ему надо. И такихъ въ Россіи сейчасъ немного, въ особенности, — среди „державующихъ“ модернистовъ, техника которыхъ почти всегда остается позади ихъ теоретическихъ дерзаний.

Настоящая стихія Рахманинова - это его піанизмъ. Такихъ піанистовъ считаютъ единицами. Это - мощный художникъ, съ невѣроятной, исключительной, прирожденной техникой. Когда онъ исполняетъ свои произведенія, можно повѣрить на моментъ, что это гениально, до такой степени ярко созддаваемый піанистомъ образъ. Должно быть, такъ-же игралъ Листъ, когда гипнотизировалъ публику своими, часто

ничтожными фортепианными вещицами, заставляя ее вѣрить въ значительность исполняемаго. Но у Листа была и иная сфера исполненія. Трагедія же Рахманинова состоитъ въ томъ, что онъ почти фатально связанъ въ своемъ исполненіи съ планомъ собствен-ныхъ твореній и еще развѣ - твореній родственнаго ему Чайковского. Онъ почти и не играетъ ничего другого, а когда дѣлаетъ опыты подобныхъ исполненій, то сразу становится яснымъ, что діапазонъ его художественной личности — не вмѣщаетъ иныхъ сферъ композицій.

Такъ вышло и съ его исполненіемъ Скрябина. Это было исполненіе не Скрябина, а исполненіе Рахманинова „по скрябинскимъ нотамъ“. Скрябинъ какъ-то странно и довольно жалостно оказался втиснутымъ въ элегическое міросозерцаніе въ стилѣ П. И. Чайковского. Игра Рахманинова, эта зрѣлая и мощная, убѣжденная игра, оказалась беспомощною, ученическою въ этомъ мірѣ новыхъ звуковъ. Впечатлѣніе было самое странное. Съ одной стороны ясно, что Рахманинову должно нравиться то, что онъ игралъ, — что онъ переживаетъ эти произведенія Скрябина; но это - до такой степени не то, что сочинялъ Скрябинъ, что дѣлается даже жутко отъ сознанія, какъ различно можно воспринимать одну и ту же музыкальную запись. Изъ Скрябина исчезло самое „скрябинское“ въ немъ — его безплотность, его ирреальная фантастика, его экстазность, устремленность. Все какъ-то сѣло на землю, стало матеріальнымъ, хотя оставалось и интереснымъ и значительнымъ. При этомъ, странно поражало, что піанистъ игралъ крайне непре-тенціозно, въ смыслѣ ритмики, въ смыслѣ оттѣнковъ, иногда словно „на-рочно“ отступая и отъ авторскихъ традицій, и отъ авторскихъ прямыхъ указаній, словно стараясь быть „оригинальнымъ“ въ трактовкѣ. Я не могу отрицать того, что моментами онъ производилъ впечатлѣніе, какъ разъ въ наиболѣе земныхъ, эмоціонально-патетическихъ эпизодахъ у Скрябина (въ прелюдахъ ор. 11); но большею частью это выворачиваніе Скрябина наиз-нанку производило удручающее впечатлѣніе, именно своею атектоничностью, своею манерностью и полнымъ нежеланіемъ сколько нибудь сообразоваться съ психологіей творца всѣхъ этихъ вещей. Я сильно сомнѣваюсь, насколько полезно такое исполненіе для „Скрябинскаго дѣла“. Только скончался этотъ великій художникъ, еще только начинается образовываться традиція его исполненія, какъ является музыкантъ авторитетный, кумиръ публики, который начинаетъ его выворачивать по своему, такъ, какъ Бузони вывора-чиваетъ Шопена. Но, что допустимо, спустя полвѣка послѣ смерти автора, то является неуваженіемъ къ автору сразу послѣ его кончины. Я не думаю упрекать Рахманинова въ какомъ-либо умыслѣ въ этомъ направленіи; но я просто полагаю, что онъ и Скрябинъ - двѣ сферы слишкомъ принципиально различныя, чтобы возможно было между ними настоящее соприкосновеніе. Рахманиновъ не можетъ исполнять Скрябина иначе; ибо онъ въ скрябинскихъ нотахъ чувствуетъ какъ разъ то, чего не чувствовалъ самъ авторъ, чему онъ не придавалъ значенія, и не чувствуетъ самага существа, наиболѣе цѣннаго въ его творествѣ. Еслибы мы не знали исполненія самага Скрябина, то возможно, что исполненіе Рахманинова показалось бы намъ могучимъ, сильнымъ, а то, что онъ игралъ — интересной, хотя и хаотической музыкой. Но зная исполненіе автора, получаешь одно удрученіе и неловкое чувство. Это - совсѣмъ, совсѣмъ не то. Эти два концерта были многолюдны — искаженіе Скрябина происходило передъ многочисленной аудиторіей и имѣло большой успѣхъ. Но от-ношеніе музыкальныхъ круговъ, даже наиболѣе благожелательныхъ къ ис-полнителю, было смущенное. [...]

Л. Сабанѣевъ.