

Muzykalny Sovremennik. 1916, nos. 5/6, pp. 13-14.

Музыкальный Современник. 1916, нет. 5/6, стр. 13-14.

[...] A. Ziloti's first chamber concert: an evening of romances by S. Rachmaninoff (October 30, 1916). In Mme. Koshetz, Rachmaninoff has found an exceptional interpreter of his romances. A vocal timbre of delicate beauty, musicality, artistic instinct, and technical perfection are combined with warmth, sincerity, and an inviting quality of expression. Simplicity, sincerity, spontaneity—these terms have become somewhat faded and devalued through their frequent application to phenomena far less significant than the talent of N. Koshetz; yet, no other words will suffice. Her singing is, above all, simple and sincere: it is entirely free from theatrical affectation, concert-hall artificiality, or salon-style banality. There is something familiar, dear, and intimate—decidedly earthly (though never coarse), deeply human (though not strictly spiritual or abstract)—that resonates in the soft, shimmering tones of her voice. It reveals a crystalline, transparent depth of profound humanity—the kind one can only dream of in everyday life. In such singing, there is nothing external—nothing imposed upon the individual by material culture or the conventions of social interaction. As the saying goes, "another person's soul is a dark forest". This has always been the case, but now it has become especially shameful to reveal one's soul; people go about their lives using, for the sake of communication, ready-made verbal formulas—formulas always at everyone's disposal, and always capable of obscuring or hiding one's true, living face. We have grown so accustomed to this game of hide-and-seek that we have carried it over into the realm of art, replacing genuine creative expression—the utterance of the soul—with work derived from preconceived notions borrowed from the social, ethical, or aesthetic spheres. For performers, the consequences have been even more damaging than for creators. Their immediate, intuitive grasp of a composer's intent has been supplanted by conventional, rote-learned, and formulaic mannerisms. Is it not strange that a phenomenon as great and singular as the artistry of Chaliapin has failed to call forth anyone whose name could truly be placed alongside his? Mere imitation does not count—and, in any case, the essence of his performance is unique and inimitable. Yet, the emergence of other performers—independent, yet kindred in spirit—would have signalled the dawn of a new era in artistic interpretation: an era in which the hidden, shy, chaste, and living human soul could be laid bare, just as it is revealed in the works of the greatest composers, poets, and artists. Comparisons—unless they concern purely technical matters, that is, the means of expression—are futile. How can one compare the spiritual world of one soul with that of another? Or evaluate one by the standard of the other? For this reason, I have no desire to set N. Koshetz alongside Chaliapin; yet, it is both possible and appropriate to say that they belong to the same order of phenomena. In the singing of both, a vital current flows forth—so naturally that it seems as if formal schooling, training, and even conscious deliberation play no part at all. Emotion, will, and thought—in short, the living "self"—reveal themselves in their authentic, true form, unclouded by any analytical division between an automaton and the one who controls it.

Naturally, this gift is not granted to everyone—and when it is, it is rare—yet it is an ideal toward which everyone ought to strive. The performer was accompanied by the composer himself. As a pianist, Rachmaninoff is a truly remarkable figure; the depth of his playing is comparable to the singing of artists like Koshetz or Chaliapin. Is it any wonder, then, that the seamless, unified performance by Koshetz and Rachmaninoff left such a rare and profound artistic impression? Even Rachmaninoff's own vocal compositions—often a subject of debate regarding matters of artistic taste—appeared here in a truly enchanting light. Everything outwardly pathetic, vague, or sentimentally feeble was smoothed away and concealed, revealing instead a distinctive, striking beauty—an artistic significance of its own that is impossible to deny. There was a warmth of spirit, a childlike tenderness, an affectionate

caress, a sense of tender emotion, and—pervading it all—a quiet, boundless Russian melancholy, a stillness, and a submissive, bowed grace. At times, it was a contemplation—tender yet restrained—and at others, a rapturous, loving ecstasy! These qualities permeate such romances as "By My Window," "To the Children," "There Are Many Sounds," "The Muse," "The Wandering Wind," "I Remember This Day," "At Night in the Garden," "Daisies," "Dreams," and "It Is Good Here."

Even the romance "A Punishing God Has Taken Everything from Me"—a piece fraught with the risks inherent in Rachmaninoff's signature style—was performed with such restraint and asceticism that its unique power and beauty were fully laid bare. "It Cannot Be," "Yesterday We Met," and "Excerpt from Musset" were also sung magnificently; in the latter, Rachmaninoff's dramatic quality—so captivately poignant—never veered into unpleasant pathos. It is a pity that the characteristically contemplative romance "The Night Is Sad" was not included; one imagines the performance would have been marvellous. As for Rachmaninoff's new set of romances—with lyrics by Blok ("At Night in the Garden"), Andrei Bely ("To Her"), Igor Severyanin ("Daisies"), Bryusov ("The Rat-Catcher"), Sologub ("A Dream"), and Balmont ("Au")—they are so interestingly conceived with great care in terms of melody and harmony; they are expressive and stylish, yet simultaneously breathe a sense of freshness and spontaneity. In light of this—as well as the new piano piece performed by Rachmaninoff at the Ziloti symphonic concert—one must welcome these works as the beginning of a creative resurgence for this talented composer. Following "The Isle of the Dead", his output had seemed to stagnate, becoming preoccupied with self-indulgent displays of pianistic effects and familiar, recurring mannerisms (many of which also appear in "The Bells")—habits that threatened to harden into lifeless formulas. "Daisies" and "The Pied Piper" are delightful in their sly, "pastoral" naivety; "Dreams" and "Au!" are imbued with a haze of tender, welcoming reveries. "At Night in the Garden" contains the very best and most valuable elements hidden within Rachmaninoff's melancholy—provided it is not obscured by a false pathos. "To Her" is a timid, beckoning, amorous murmur. Taken as a whole, the evening dedicated to Rachmaninoff made it clear that the trite veneer—imposed upon his art songs by various performers of questionable taste, who sought in them nothing more than an outlet for their own penchant for salon-style sentimentality—must be stripped away. Rachmaninoff's vocal works possess an undeniable artistic merit; revealing this is the immediate task for those who perform them. [...]

[Translation: Google]

[...] 1-й камерный концертъ А. Зилоти: вечеръ романсовъ С. Рахманинова (30/х 1916). Въ лицѣ г-жи Кошицъ Рахманиновъ обрѣлъ исключительную исполнительницу своихъ романсовъ. Нѣжной красоты тембръ голоса, музыкальность, художественное чутье и техническая законченность пѣнія сочетались съ теплотой, задушевностью и привѣтливостью выраженія. Простота, искренность, непосредственность ость – всѣ эти понятія слишкомъ обезцвѣтились, обезцѣнились отъ частаго примѣненія ихъ къ явленіямъ менѣе значительнымъ, нежели дарованіе Н. Кошицъ, но иныхъ опредѣленій не найти. Ея пѣніе, прежде всего, просто и искренно: ничего не пристало къ нему отъ театральной аффектаціи, отъ концертной искусственности и салонной пошлости. Что-то родное, дорогое, близкое, непремѣнно земное, но не землистое, душевное, но не духовное, не отвлеченное слышится въ мягкомъ переливномъ звукѣ -ея голоса. Раскрывается кристальная, про-зрачная глубина недостижимой человѣчности, о которой въ повседневной жизни можно только мечтать. Въ такомъ пѣніи нѣтъ ничего внѣшняго, нанизаннаго на человѣка матеріальной культурой и условностями взаимообщенія. Чужая душа — потемки. Это всегда было, а теперь какъ-то особенно стыдно стало

раскрывать свою душу, и люди живут, пользуясь для общения выработанными словесными, готовыми формулами, которые всегда к услугам каж-даго и всегда могут заслонить, спрятать живое лицо. И мы так привыкли к этой игре в прятки, что перенесли ее в область искусства, подмѣнив живое творчество -говоръ души-творчествомъ, исходящимъ отъ предвзятыхъ идей, заимствованныхъ изъ сферы соціальной, этической и эстетической. На исполнителяхъ это отозвалось еще пагубнѣе, чѣмъ на творцахъ. У нихъ непосредственное ощущение композиторской мысли замѣнилось условными, разъ навсегда затверженными, шаблонными манерами. И развѣ не странно, что такое великое, единственное художественное явление, какъ исполнительское творчество Шаляпина не вызвало къ жизни никого, чье имя достойно могло быть съ нимъ со-поставлено? Подражанія въ счетъ не идутъ, а сущность его исполненія, неповторяемая, единичная, не доступна подражанію; однако, появленіе параллельныхъ ему испол-нителей, самостоятельныхъ, но родственныхъ по духу, знаменовало бы наступленіе новой эры художественнаго исполненія, въ которомъ бы раскрывалось сокрытое, застѣнчивое, цѣломудренное, живое, чало человѣческая душа, какъ она, раскрывается въ творествѣ великихъ компо-зиторовъ, поэтовъ и художниковъ.

Сравненія, если они не касаются чистотехническихъ данныхъ, т. е. средствъ выраженія, бесполезны. Какъ сравнивать духовный міръ одной души съ міромъ другой? Или оцѣнить одну за счетъ другой? Поэтому не хочется сопоставлять Н. Кошицъ съ Шаляпинымъ, но сказать, что это явления одного порядка можно и должно. Въ пѣніи ихъ обоихъ непосредственно льется жизненная струя, льется такъ, что, кажется, будто школа и выучка, даже сознание здѣсь не приче-мъ. Чувство, воля, мысль — словомъ живое „я“ предстаетъ передъ нами въ своемъ подлинномъ, истинномъ обликѣ, не затемненное разсудочнымъ раздѣленіемъ на автоматъ и на того, кто имъ управляетъ. Конечно, не каждому это дано и если дается, то рѣдко, но стремиться къ такому идеалу каждый долженъ... Исполнительницѣ аккомпанировал авторъ. Онъ, какъ пианистъ, представляетъ выдающееся явление, и игра его можетъ быть сравниваема, по своей глубинности, съ пѣніемъ, подобнымъ пѣнію Кошицъ и Шаляпина. Что же удивительнаго, если отъ совмѣстнаго, слитнаго выступленія Кошицъ и Рахманинова осталось рѣдкое, художественное впечатлѣніе. Самое рахманиновское вокальное творчество, во многомъ спорное въ отношеніи художественнаго вкуса, предстало теперь въ обаятельномъ освѣщеніи. Сглажено, спрятано было все внѣшне-патетическое, расплывчатое, сентиментально-без-сильное, и раскрылась своеобразная впечатляющая красота, отрицать самостоятельную художественную значимость которой не приходится. Душевная теплота, дѣтская нѣжность, ласка, умиленіе и разлитая на все-мъ тихая, безпредѣльная русская грусть, тихость и покорная склоненность. Или созерцаніе, умиленное и сдержанное, или любовный восторгъ! Этимъ всѣмъ напоены романсы: „У моего окна“, „Къ дѣтямъ“, „Есть много звуковъ“, „Муза“, „Вѣтеръ перелетный“, „Сей день я помню“, „Ночью въ саду“, „Маргаритки“, „Сонь“, „Здѣсь хорошо“.

Даже столь опасный по своей специфической рахманиновщинѣ романсъ „Все отняли у меня казнящій Богъ“ былъ исполненъ въ такомъ сдержанномъ, аскетическомъ тонѣ, что обнаружилась вся его своеобразная сила и красота. Отлично были спѣты: „Не можетъ быть“, „Вчера мы встрѣтились“ и „Отрывокъ изъ Мюссе“, гдѣ такъ плѣнительно-трогательнъ драма-тизмъ Рахманинова, здѣсь не переходящій въ непріятный паѳосъ. Жалко, что не исполнялся характерно - созерцательный романсъ „Ночь печальна“: навѣрно исполненіе было бы дивнымъ. Что касается новой серіи романсовъ Рахманинова на слова Блока („Ночью въ саду“), Андрея Бѣлаго („Къ ней“), Игоря Сѣверянина („Марга-ритки“), Брюсова („Крысоловъ“), Соло-губа („Сонь“) и Бальмонта

(„Ау“), то они настолько интересно задуманы въ отношеніи мелодическомъ и гармоническомъ, выразительны, стильны, и въ то же время дышатъ свѣжестью и непосредственностью, что ихъ, въ связи съ новой фортепіанной піесой, исполненной Рахманиновымъ симфоническомъ концертъ Зилоти, необходимо привѣтствовать, какъ начало воз-рожденія творчества талантливаго компо-зителя, каковое послѣ „Острова мертвыхъ“ какъ то застыло въ самодовлѣющей игрѣ піанистическими эффектами, и излюблен-ными пріемами (ихъ много и въ „Колоко-лахъ“), грозившими обратиться въ мертвыя формулы. Прелестны по своей лукавой, „пасторальной“ наивности „Маргаритки“ и „Крысоловъ“; „Сонъ“ и „Ау“ — овѣяны дымкой нѣжныхъ, привѣтныхъ грезъ. „Ночью въ саду“ содержитъ самое хорошее и цѣнное, что сокрыто въ рахманиновской печали, когда она не заволакивается лож нымъ паѳосомъ. „Къ ней“ — робкій, призывный, влюбленный лепетъ. А въ цѣломъ — вечеръ, посвященный Рахманинову выяснилъ, что пошлая печать, наложенная на его романсы разными исполнителями невысокаго вкуса, нашедшими въ нихъ только удовлетвореніе своихъ тяготѣній къ элементамъ салонной чувствительности должна быть сорвана. Въ вокальных піесахъ Рахманинова есть несомнѣнная художественная цѣнность, выявить ко-торую — ближайшая задача для исполни-телей. [...]