



Rachmaninoff and Scriabin

Rachmaninoff and Scriabin were, as near as makes no odds, exact contemporaries. They studied together at the Moscow Conservatoire, with the same teachers. They both left the Conservatoire in the same year, 1892, Rachmaninoff with his diploma in composition, Scriabin – since he failed to produce the graduation assignment – without one. They were both destined from their earliest years to be pianists of phenomenal gifts, lionized in concert halls throughout Europe and America. They both also spent significant periods of their life in Switzerland - Scriabin at Vitznau during the 1890s and, later on, at Vérenaz near Lake Geneva, Rachmaninoff at the Villa Senar that he and his wife built for themselves on the shores of the Vierwaldstättersee at Hertenstein. But their personalities and their creative instincts could scarcely have been more sharply contrasted.

The familiar image of the dapper, diminutive Scriabin, with his perfectly trimmed if exuberant moustache, his fashionable dress-sense and his pernicky fear of touching anything that might transmit any form of disease, differs from the more down-to-earth Rachmaninoff, tall, handsome, elegant but more conservative in his wardrobe choices and more practical in his dealings with everyday life. These, of course, are



Рахманинов и Скрябин

Рахманинов и Скрябин были практически ровесниками. Они вместе учились в Московской консерватории у одних и тех же учителей. Оба закончили ее в одном и том же 1892 году, Рахманинов — с дипломом композитора, Скрябин, не написавший выпускного сочинения — без такового. С ранних лет им было предназначено стать пианистами исключительного дарования, которых публика концертных залов всей Европы и Америки почитала как величайших знаменитостей. Оба они провели значительную часть жизни в Швейцарии: Скрябин жил в Вицнау в 1890-е годы и, позднее, в Везена рядом с Женевским озером, Рахманинов — на вилле Сенар, которую они с женой построили для себя на берегу Фирвальдштетского озера в Хертенштейне. Однако их личности и творческие устремления вряд ли могли бы различаться сильнее.

Известный образ франтоватого, миниатюрного Скрябина, с его идеально подстриженными роскошными усами, умением одеваться в соответствии с модой и паническим страхом коснуться чего-то, что могло бы служить источником любой инфекции, отличается от более приземленного Рахманинова, который был высоким, статным, элегантным, но более консервативным в выборе одежды и более практичным в том, что касалось повседневной жизни. Конечно, это только поверхностные наблюдения,

merely superficial observations of their public appearance, but inwardly, too, they were poles apart: while Rachmaninoff was the pragmatist and the realist in terms of pursuing his tripartite career of composer, pianist and conductor, Scriabin became increasingly obsessed with the notion that music – and, exclusively, his own music – had the power to transform the very nature of human existence.

Dabbling in the religious philosophy of Sergey Trubetskoy as well as the writings of Nietzsche and the theosophical teachings of Madame Blavatsky, he became ever more egocentric in his thinking, seeing himself as a figure of Messianic stature and consequence. The cataclysmic work towards which he was aiming during his last years – the never-completed *Mysterium* – was to start with bells hung from clouds over the Himalayas and to end with the dawn of humanity on a higher plane of existence. Scriabin was wont to say that he would never die but that he would be suffocated in an ecstasy of creation after the performance of the *Mysterium*. Since in 2014 the world is still going round almost a century after Scriabin's death, we can judge that his faith in his transcendent abilities was misplaced. There were even those at the time who thought Scriabin was insane, but the fact that his hypersensitive, self-centred, philosophically misguided nature produced such masterworks as *Le Divin Poème*, *Le Poème de l'extase* and *Prométhée* alongside a host of solo piano music that is as fascinating as it is emotionally stirring should be a cause for celebration rather than vilification of the strange, delusional mind that spawned them.

касающиеся их публичного облика, однако и внутренне они были противоположностями: если Рахманинов был прагматиком и реалистом в том, что касалось его тройной карьеры композитора, пианиста и дирижера, Скрябин становился все более одержим идеей, что музыка — точнее, исключительно его музыка — обладает силой, способной изменить саму природу человеческого существования.

Немного познакомившись с религиозной философией Сергея Трубецкого, а так же работами Ницше и теософским учением госпожи Блавацкой, он стал еще более эгоцентричен в мышлении, вообразив себя фигурой мессианской важности и силы. Решающее произведение, к которому он шел в последние годы — так и не оконченная *Мистерия* — должно было начинаться звоном колоколов с облаков над Гималаями и заканчиваться переходом человечества на более высокую ступень существования. Скрябин имел обыкновение говорить, что он никогда не умрет, но задохнется в экстазе созидания после исполнения *Мистерии*. В 2014 году, почти через сто лет после смерти Скрябина, земля все еще вертится, из чего можно заключить, что его убежденность в собственных сверхспособностях не заслуживала доверия. Еще в те времена находились люди, считавшие его душевнобольным, однако тот факт, что его гиперчувствительная, сконцентрированная на себе, философски неверно направленная натура создала такие шедевры, как «Божественная поэма», «Поэма Экстаза» и «Прометей», а так же множество сочинений для фортепиано соло, столь же удивительных, сколь эмоционально захватывающих, должен быть достаточным основанием для прославления, а не очернения того странного, галлюцинаторного сознания, что породило их.

Scriabin was born on Christmas Day 1871, a date to which he was to attach weighty meaning as his Messianic aspirations took hold. Molly-coddled from childhood, he was always one to follow his own impulses and preferences. Hence the fact that he failed to write, or even begin, the stipulated one-act opera for his final Conservatoire exams in composition, while Rachmaninoff confidently graduated in 1892 with Aleko to a libretto cobbled together from Pushkin's extended poem Tsygany ("The Gypsies") by the distinguished dramatist Vladimir Nemirovich-Danchenko. Many years earlier, in the mid 1860s, Tchaikovsky was in his first years of study at the Conservatoire, a period during which he also composed a setting of Zemfira's Song from The Gypsies and at the same time wrote his Theme and Variations in A minor for solo piano. The link between Tchaikovsky and Rachmaninoff was a strong one. It lay not so much in the manner of their piano writing, which, for all the charm of the Theme and Variations, was never a *métier* in which Tchaikovsky felt entirely comfortable, but more in the way that they thought about music and, albeit in different ways, expressed their Russian temperament through it.

Tchaikovsky was, in any case, the dominant figure in Moscow's musical milieu when Rachmaninoff was a youngster, so it was not unnatural that Rachmaninoff should come under his sway. An early D minor symphonic movement that Rachmaninoff wrote in 1891 clearly owes a debt to Tchaikovsky's later symphonies; in the autumn of 1886 he had made a four-hand piano transcription of Tchaikovsky's Manfred, and parts of Aleko betray a mix of Tchaikovskian brooding and warmth of lyricism. Tchaikovsky had made a point of loudly applauding Aleko when it was

Скрябин родился в день Рождества 1871 года, дата, которой он будет придавать весомое значение, когда им овладеют мессианские замыслы. Избалованный с детства, он был из тех, кто всегда следует за своими побуждениями и предпочтениями. Поэтому он не смог написать (и даже не начал) одноактную оперу, которая была нужна для заключительного экзамена в Консерватории по композиции, тогда как Рахманинов уверенно завершил образование в 1892 году с «Алеко» на либретто, которое знаменитый драматург Владимир Немирович-Данченко наспех соорудил из обширной пушкинской поэмы «Цыганы». Много лет назад, в середине 1860-х годов, когда Чайковский учился на начальных курсах Консерватории, он так же написал цикл Песен Земфиры из «Цыган», а так же Тему и Вариации ля минор для фортепиано соло. Связь между Чайковским и Рахманиновым была очень сильной. Она заключена не только в том, как они писали для фортепиано — область, в которой, при всем очаровании Темы и Вариаций, Чайковский никогда не чувствовал себя комфортно, но, скорее, в том, как они думали о музыке, и, хотя и по-разному, выражали в ней свой русский темперамент.

В любом случае, Чайковский был главенствующей фигурой в московских музыкальных кругах, когда Рахманинов только начинал, поэтому вполне естественно, что Рахманинов следовал его примеру. В одной из частей ранней Симфонии ре минор, написанной Рахманиновым в 1891 году, отчетливо прослеживается влияние поздних симфоний Чайковского; осенью 1886 года он сделал четырехручное переложение «Манфреда» Чайковского, и отдельные части «Алеко» демонстрируют сочетание задумчивого и теплого лиризма в духе Чайковского. Чайковский горячо аплодировал на премьере «Алеко» в Большом театре в 1893 году, а Рахманинов,

staged at the Bolshoy Theatre in 1893, and Rachmaninoff, fraught with grief on his mentor's death in the autumn of that year, immediately sat down to write his second Trio élégiaque for piano, violin and cello. He dedicated it "to the memory of a great artist", just as Tchaikovsky had written his own A minor Piano Trio as a memorial tribute to Nikolay Rubinstein a decade earlier.

The turn of the 19th and 20th centuries coincided with a positive turn in Rachmaninoff's creative life. The grave disappointment and mental block he had experienced after the disastrous performance and reception of his First Symphony in 1897 were now behind him. His mature, distinctive voice, with Tchaikovsky's influence now a thing of the past, had begun to emerge through his piano works, songs and, emphatically so, in the Second Concerto, completed in 1901. In days gone by, it was the Second Concerto along with the Third of 1909 and the Second Symphony of 1906-7 by which Rachmaninoff was most commonly represented in the concert hall. Nowadays, the entire gamut of Rachmaninoff's oeuvre is at the centre of the repertoire, from the First Concerto to the Fourth and the Rhapsody on a Theme of Paganini, from such early orchestral works as Utyos ("The Rock") to the Symphonic Dances of 1940, and from that youthful and enduringly popular Prélude in C sharp minor through to Variations on a Theme of Corelli of 1931. Both before and after his emigration from Russia in 1917, his is a remarkable body of work and, while Rachmaninoff's keen ear for orchestration and reasoned architecture should by no means be overlooked, it is in the realms of his piano writing that he made a special impact. As a pianist himself, he knew the instrument's technical and expressive potential from the inside. His own exceptionally large hands and the phenomenal skill he possessed in deploying them gave him the scope to explore textures, worlds of sound

преисполненный скорби по поводу кончины своего наставника осенью этого же года, немедленно взялся за сочинение второго трио, «Элегического», для фортепиано, скрипки и виолончели. Он посвятил его «памяти великого художника», точно так же, как сам Чайковский десятью годами ранее написал Трио для фортепиано ля минор как дань памяти Николая Рубинштейна.

Рубеж 19 и 20 веков совпал с новым витком в творческой жизни Рахманинова. Тяжелое разочарование и духовный застой, наступившие после катастрофической премьеры его Первой симфонии в 1897, были позади. Его зрелый, узнаваемый голос, освободившийся от влияния Чайковского, начал проявляться в фортепианных произведениях, романсах и, особенно, во Втором концерте для фортепиано с оркестром, завершеном в 1901 году. Впоследствии музыка Рахманинова чаще всего будет представлена в концертных залах именно Вторым концертом, наряду с Третьим, написанным в 1909 году, и Второй симфонией 1906-7 года. Сегодня в исполнительский репертуар входит весь диапазон произведений Рахманинова, от Первого концерта до Четвертого и Рапсодии на тему Паганини, от таких ранних оркестровых пьес как «Утес», до «Симфонических танцев» (1940), и от юношеской и вечно популярной Прелюдии до-диез минор до Вариаций на тему Корелли (1931). Как до, так и после эмиграции из России в 1917 году, он создал замечательные сочинения и, хотя невозможно переоценить его тонкое чувство оркестровки и формы, именно в области фортепианной музыки его заслуги особенно велики. Будучи пианистом, он знал технические и выразительные возможности инструмента «изнутри». Его громадные руки и феноменальная техника давали ему огромный простор в исследовании фактуры и звучания, а

and, together with his probing and inspired mind, an emotional depth that renders his music elevating, stimulating and poignant.

As a performer, he was particularly noted for the clarity and poise that he brought to his playing of Chopin: his recording of Chopin's B flat minor Sonata, made in 1930, remains a classic interpretation and a permanent point of reference. It is no surprise, therefore, that among his first works written after his creative confidence had been restored in the early 1900s should have been his Variations on a Theme of Chopin. He took as his theme Chopin's C minor Prelude from the Op 28 set, crafting a series of 22 variations that coalesce as an organic whole but at the same time encompass a fertile spectrum moods, sometimes with a nod to ideas that Rachmaninoff must have experienced in playing Schumann, sometimes with a foretaste of the sparser textures he would explore with such finesse in the Variations on a Theme of Corelli. If these were based not on a theme of Corelli at all but on the ancient tune La folia that Corelli had used in his Violin Sonata No 12, it is scarcely a major cause for quibbling in music that shows Rachmaninoff at the peak of his powers during his Indian Summer of composition of the 1930s and early 1940s. Friends remarked on the change – a “new sparkle” - that had overcome his style when compared, say, with the ripe, richly coloured, weightier Préludes Op 32 or Études-tableaux Op 39 composed during his years of Russian maturity. That was also the period in which he composed his First Sonata in D minor, which, according to the pianist Konstantin Igumnov, who gave the sonata's première in Moscow in October 1908, was inspired by Goethe's “Faust”. Rachmaninoff had said in a letter in May 1907 that he had had in

пытливый ум и творческое вдохновение приносили эмоциональную глубину, благодаря которой его музыка возвышает, вдохновляет и трогает.

Как исполнителя, его особенно отмечали за ясность и уравновешенность, которые он привнес в свою трактовку произведений Шопена: его интерпретация шопеновской Сонаты си-бемоль минор в записи 1930 года остается классической и служит неизменным ориентиром для исполнителей. Поэтому неудивительно, что среди его фортепианных сочинений, созданных после того как в начале 1900-х годов восстановилась его вера в собственные творческие силы, были «Вариации на тему Шопена». Он взял тему Прелюдии до минор из опуса 28 Шопена и написал цикл из 22 вариаций, которые органично объединяются в целое и в то же время заключают в себе богатый спектр настроений, иногда перекликающихся с идеями, которые Рахманинов, должно быть, почерпнул во время исполнения музыки Шумана, иногда — предвосхищающих разреженность фактуры, которую он с такой тонкостью воплотит в «Вариациях на тему Корелли». Хотя они основаны вовсе не на теме самого Корелли, а на древней мелодии Фолии, которую Корелли использовал в своей Сонате для скрипки №12, это, пожалуй, самое большее, к чему можно придраться в этой музыке, представляющей стиль Рахманинова на пике его творческих сил, в период его композиторской «второй молодости» 1930-х — начала 1940-х годов. Друзья отмечали перемену - «новый блеск» - который охватил его музыку, по сравнению, скажем, с насыщенным, богатым разными красками, более весомым звучанием Прелюдий (опус 32) или Этюдов-картин (опус 39), созданных в пору его русской зрелости. В это же время он написал свою Первую сонату для фортепиано ре минор, на создание которой, согласно высказыванию пианиста Константина Игумнова, впервые исполнившего ее в Москве в 1908

mind a “great literary work” while composing the sonata, drawing on “three contrasting characters” that can be imagined to be the contemplative and troubled Faust in the first movement, the winsome Gretchen in the second and the diabolical Mephistopheles in the third. The musical ideas are certainly carried through and developed to form a dramatic narrative, and, while the demands of the First Sonata have perhaps rendered it less frequently performed than the Second, it is a work of passion, written from the heart and with an emotional intensity and urgency that are palpable, compelling and thoroughly at one with the individuality of Rachmaninoff’s musical personality.

The Chopin whom Rachmaninoff revered forges a connection with Scriabin. Even if we judge merely from the recordings that each of the composer-pianists made, it can be appreciated that their styles were diametrically opposed. If Rachmaninoff seems controlled, unruffled, an aristocrat of the keyboard, Scriabin is wild of gesture, impetuous, fiery. This became a point of discussion and controversy after Scriabin’s death in 1915, when Rachmaninoff well-meaningly decided to programme some of Scriabin’s music in his own recitals. Observers came to the conclusion that the two personalities did not gel, and Prokofiev, writing in his autobiography, asserted that, when Scriabin had played his own Fifth Piano Sonata, the music somehow took wing. When Rachmaninoff played it, however, the sonata remained firmly earthbound. Other critics, while praising Rachmaninoff’s technical facility, suggested that he had failed to grasp the unique emotional power of Scriabin’s music. Nevertheless, they had a common bond in Chopin. Whereas Rachmaninoff’s early influences

году, его вдохновил «Фауст» Гете. В мае 1907 года Рахманинов писал в одном из писем, что он думал о «великом литературном произведении», когда сочинял сонату, основанную на «трех контрастных характерах», которые можно представить, как размышляющего и беспокойного Фауста в первой части, хорошенькую Гретхен во второй и дьявольского Мефистофеля в третьей. Безусловно, эти музыкальные идеи развиваются и получают свое завершение в форме драматического повествования, и, хотя из-за своей сложности Первая соната, возможно, исполняется не так часто, как Вторая, это плод страсти, музыка, написанная из глубины души, в сильнейшем эмоциональном порыве, который ясно ощущается и подчиняет себе, отражая одну из граней музыкальной индивидуальности Рахманинова.

Музыка Шопена, которую так ценил Рахманинов, связывает его со Скрябиным. Даже если судить только по записям, сделанным композиторами-пианистами, можно понять, что их стили были диаметрально противоположны. Если исполнение Рахманинова кажется сдержанным, спокойным и аристократичным, игра Скрябина – бурная, неистовая, пылкая. После смерти Скрябина в 1915 году, когда Рахманинов сознательно решил включать некоторые произведения Скрябина в программу своих сольных концертов, это стало предметом многочисленных споров и противоречий. Критики пришли к выводу, что эти две личности несовместимы. Прокофьев в автобиографии утверждал, что, когда Скрябин играл свою Пятую сонату, музыка словно парила, но, если ее играл Рахманинов, соната оставалась «приземленной». Другие критики, признавая техническое мастерство Рахманинова, полагали, что ему не удавалось уловить уникальную эмоциональную силу скрябинской музыки. Тем не менее, Шопен их объединял. Если на ранние произведения Рахманинова

derived, for the most part, from Tchaikovsky, it was to Chopin that Scriabin was most indebted. The scale and the limpid textures of his 24 Preludes Op 11, composed over a number of years from 1888 to 1896 (four of them – Nos 12, 17, 18 and 23 – at Vitznau in 1895) immediately point to Chopin as an exemplar. But already, in amongst the Chopinesque turns of phrase, Scriabin is exercising a harmonic vocabulary of his own, something that was to broaden significantly as he progressed through his series of 10 sonatas and towards the uncertain tonalities of his later piano pieces and orchestral works. Had he lived beyond his mere 43 years, he might not have succeeded in leading humanity to the sort of nirvana he had in mind, but his music would almost certainly have reached the point where, as with Schoenberg and Webern, the accepted norms of tonality were no longer applicable and were fundamentally subverted.

It is indicative of the way that music history overlaps and in any one period can throw up composers with different creative stimuli that such distinct personalities as Rachmaninoff and Scriabin could coexist. Moreover, during the second decade of the 20th century, their younger contemporary, Prokofiev, was beginning to take the Russian concert-going public boldly by storm with such iconoclastic works as the Suggestion diabolique, just at the time when Scriabin was working on Prométhée and Rachmaninoff on his great choral symphony Kolokola (“The Bells”). Like them, Prokofiev was a prodigy both as a pianist and as a composer, but he set his sights on the future rather than having his roots firmly planted in Romantic soil. True, as in works such as the Fourth Piano Sonata (1917) and in later ones such as the Third Concerto, he mined a seam of lyricism to his own expressive ends, but in these early years there was something of

повлиял, в основном, Чайковский, то Скрябин всем обязан Шопену. Тональности и прозрачная фактура его 24 прелюдий ор. 11, созданных на протяжении нескольких лет с 1888 по 1896 (четыре из них – № 12, 17, 18 и 23 – в Вицнау в 1895), явно указывают на влияние Шопена. Однако уже среди шопеновских фразовых оборотов, Скрябин использует собственный гармонический словарь, тот самый, который потом так расширился при работе над серией из 10 сонат и пиком развития которого стала свободная тональность поздних фортепианных пьес и оркестровых сочинений. Если бы он прожил дольше своих 43 лет, он, возможно, не смог бы привести человечество в нирвану, о которой он мечтал, но его музыка, почти наверняка, достигла бы состояния, где, так же как у Шенберга и Веберна, принятые тональные закономерности были бы не только неприменимы, но и полностью низвергнуты.

Показательно, что в истории музыки различные эпохи пересекаются, и на любом этапе появляются композиторы, которыми движут различные творческие импульсы, так что даже такие непохожие личности как Рахманинов и Скрябин могут сосуществовать в едином культурном пространстве. Более того, во втором десятилетии XX века, когда Скрябин работал над «Прометеем», а Рахманинов – над большой хоровой симфонией «Колокола», их младший современник, Прокофьев, начинал дерзко завоевывать публику такими иконоборческими произведениями, как «Наваждение». Как и они, Прокофьев был феноменально одаренным пианистом и композитором, но его взгляд был направлен, скорее, в будущее, чем к романтическим истокам. Действительно, в таких произведениях, как Четвертая соната для фортепиано (1917), или поздних опусах, таких как Третий концерт, он довел лирическое начало до пределов выразительности,

the irrepressible enfant terrible about him. With such giants as Rachmaninoff, Scriabin and Prokofiev all working in parallel, Moscow was a cauldron of sundry ideas about artistic expression. There is officially known as the Silver Age, but the music it produced is unequivocally golden.

© Geoffrey Norris 2014

но в ранние годы в нем было что-то он неугомонного *enfant terrible*¹. С такими гигантами, как Рахманинов, Скрябин и Прокофьев, работавшими параллельно, Москва была плавильным котлом, где смешивались различные представления о художественной выразительности. Официально это время называют Серебряным веком, но музыка, которую оно породило – бесспорно, золотая.

Перевод Татьяны Сапегиной, Елены Борисовой

¹ несносное дитя