

# Sergei Vasilyevich Rachmaninoff

Een vergelijking van het verschil in ontvangst tussen zijn eerste symfonie  
en tweede pianoconcert

David de Jong  
3644138

Begeleider: dr. E.T.F. Jas

14-12-2013  
BA Muziekwetenschap  
Universiteit Utrecht

## **Inhoudsopgave**

Inleiding	3	
Hoofdstuk 1	Jeugd, componeren en afstuderen	4
Hoofdstuk 2	Op de vlucht voor een symfonische catastrofe	7
Hoofdstuk 3	Talent opnieuw erkend	10
Hoofdstuk 4	Een muzikale analyse	12
	<i>Eerste symfonie</i>	12
	<i>Tweede pianoconcert</i>	15
Hoofdstuk 5	Rachmaninoff: conservatief of modernist?	19
Conclusie	21	
Bibliografie	22	

## Inleiding

Sergei Vasilyevich Rachmaninoff is voor mij één van de grootste componisten aller tijden. Op jonge leeftijd mocht ik naast mijn oma aan de piano plaatsnemen, om haar vol verbazing Rachmaninoffs weergalozes *Prélude in cis mineur* te zien en horen spelen. Vanaf dat moment stond het voor mij vast dat ik haar achterna zou gaan, en ook ik ooit de discipline en finesse zou krijgen om deze compositie te kunnen spelen. Enkele jaren later slaagde ik erin om een kamer vol vrienden en familieleden te verbazen met mijn pianospel, en ook hen mee te slepen in deze prachtige laat Russische romantiek. Ruim een decennium later ben ik aan het einde gekomen van mijn bachelor Muziekwetenschap en is voor mij het moment aangebroken deze almaar terugkerende verbazing omtrent Rachmaninoff uit te diepen op academische wijze. Als deze man mij als klein jongetje met één compositie al wist te verbazen en ontroeren, zal dit dan ook in het verleden voor anderen hebben gegolden?

Tijdens mijn vooronderzoek naar een passend onderwerp voor mijn scriptie bekeek ik onder andere *The Harvest of Sorrow*. In deze documentaire werd een beeld geschetst van Rachmaninoffs leven en de tegenslagen die hierin voorkwamen, waaronder de catastrofale première van zijn *Eerste Symfonie, opus 13 in d klein*, een werk dat ik vanaf nu Rachmaninoffs "eerste symfonie" zal noemen. Direct drong zich bij mij de vraag op hoe het mogelijk was dat een voor mij zo groots componist een stuk kon componeren dat op een catastrofe uitliep, in plaats van dat het in positieve zin de verbazing bij het publiek wist te wekken, zoals hij dat met zijn prelude bij mij deed.

Door verdere literatuurstudie viel mij een bijzonderheid op in Rachmaninoffs oeuvre. Het eerstvolgende symfonische werk dat hij componeerde na zijn eerste symfonie, was namelijk zijn *Tweede pianoconcert, opus 18 in c klein*. Een van 's werelds bekendste en meest uitgevoerde pianoconcerten, dat ik vanaf nu Rachmaninoffs "tweede pianoconcert" zal noemen. Na gedurende een periode van drie jaar vrijwel niets gecomponeerd te hebben was de première van dit werk wel een succes. Dit gegeven wist bij mij de interesse aan te wakkeren om hier verder onderzoek naar te verrichten. Hiermee ben ik op de volgende hoofdvraag gekomen: hoe is het mogelijk dat twee symfonische werken (respectievelijk zonder en met piano) van dezelfde componist binnen een vrij korte periode een totaal verschillende ontvangst teweeg wisten te brengen?

In de eerste drie hoofdstukken zal ik me bij het toewerken naar een antwoord op deze hoofdvraag baseren op historiografisch literatuuronderzoek. Met een biografische schets van Rachmaninoffs leven zal ik de belangrijkste feiten en gebeurtenissen uitlichten, die hebben bijgedragen aan zijn muzikale overwegingen en uiteindelijke manier van componeren, over de periode van zijn geboorte tot aan de première van zijn tweede pianoconcert. Dit beschouw ik als de externe factoren die geleid kunnen hebben tot het falen en slagen van de twee afzonderlijke composities. Vervolgens zal ik in mijn vierde hoofdstuk aandacht schenken aan de interne factoren, door van beide werken de muziek te bestuderen. Tot slot zal ik met hoofdstuk vijf als springplank, waarin ik aandacht zal schenken aan de uiteenlopende stijlperceptie omtrent Rachmaninoff door de jaren heen, toewerken naar een conclusie en tot een uiteindelijke beantwoording komen van mijn hoofdvraag.

## Hoofdstuk 1 – Jeugd, componeren en afstuderen

Op 2 april 1873<sup>1</sup> werd Sergei Vasilyevich Rachmaninoff geboren als zoon van vader Vasily Arkadyevich Rachmaninoff en moeder Lyubof Petrovna Butakova te Oneg, een van de landgoeden die Vasily als bruidschat had gekocht voor zijn vrouw. De aanschaf van een dergelijk landgoed was destijds een vanzelfsprekend gebruik voor grondbezittende, Russische aristocraten die in het huwelijk traden.

Het gezin Rachmaninoff telde zes kinderen en leidde aanvankelijk een rustig en gelukkig leven op het platteland. Vader Vasily bleek in financiële zaken echter uiterst onverstandig. Zijn constante roep om vrouwelijke aandacht en zijn onverantwoordelijke gedrag leidden tot de verkoop van Oneg in 1882. Het gezin verhuisde naar Sint Petersburg, waar Sergei zijn eerste pianolessen kreeg en – tegen de wil van zijn vader om tot het leger toe te treden in – werd voorbereid op een studie aan het conservatorium.

In 1883 overleed zijn zus Sofia aan een difterie epidemie waardoor er spanningen ontstonden tussen beide ouders en Rachmaninoffs vader het gezin verliet. In 1885 overleed zijn andere zus Yelena aan een pernicioze anemie, een dag nadat zij als alt geauditeerd had voor het Bolshoi Opera gezelschap. Zij was het die Rachmaninoff kennis liet maken met de muziek van Tchaikovsky, een componist die als inspiratiebron zou gaan fungeren en met wie hij een hechte band wist te creëren.

De kort na elkaar voltrokken persoonlijke tragedies maakten dat Rachmaninoff op jonge leeftijd een gebrek kreeg aan zelfverzekerdheid en discipline, en leidden op latere leeftijd zelfs tot stemmingswisselingen en depressiviteit. Zijn grootmoeder *babushka* Butkova wist als een van weinigen geluk te brengen in zijn leven. Elke winter bracht zij een bezoek aan de familie, en na enige tijd in Sint Petersburg te hebben gewoond kende Rachmaninoff de stad als geen ander. Hij nam zijn oma mee naar de vele kerken die de stad rijk is, de gebouwen waarin zijn uiteindelijke voorliefde voor muziek van de Russisch orthodoxe kerk tot ontwikkeling kwam. Oma zorgde er ook voor dat hij 's zomers weer op het platteland kon vertoeven om daar zorgeloze en vrolijke vakanties te beleven. Zijn gebrek aan zelfverzekerdheid en discipline – of was het gewoon luiheid – droeg ertoe bij dat hij in 1885 niet slaagde voor zijn jaarlijkse examens aan het conservatorium. De expertise van neef Alexander Siloti, pianist en voormalig leerling van Franz Listz, werd ingeroepen om te kijken of Rachmaninoff wel genoeg talent had, of dat het zijn luiheid was die hem in de weg stond. Hij beval zijn vroegere docent Nikolai Zveref aan, een befaamd pianist en docent die bekend stond om zijn gedisciplineerde manier van doceren.

In de herfst trok Rachmaninoff samen met twee andere jongens bij Zveref in. Vanaf dat moment was contact met familieleden en de buitenwereld niet langer toegestaan en stond het leven van Zverefs pupillen volledig in het teken van de pianostudie. Zveref hechtte veel waarde aan het vergroten van het culturele bewustzijn van zijn pupillen en zag ritme als belangrijkste basis voor muzikale structuren, hetgeen uiteindelijk een kenmerkende grondslag voor Rachmaninoffs pianospel werd.

De lessen die Rachmaninoff volgde bij Zveref zorgden ervoor dat hij van een lui, door zijn oma verwend jongetje veranderde in een toegewijde, hardwerkende jonge man. Hij won een Anton Rubinstein-beurs en speelde tijdens studentenconcerten in het conservatorium van Moskou. Zondagen waren rustdagen voor Zveref en zijn pupillen. Vaak kwamen er toonaangevende kunstenaars en kunstkenners uit Moskou langs om over kunst, en in het bijzonder over muziek, te spreken. Hierdoor werd Rachmaninoff beïnvloed door Zverefs enthousiasme over zigeunermuziek, en deed zich voor hem de buitenkans voor om ware meesters als Pyotr Ilyich Tchaikovsky en Anton Rubinstein te ontmoeten. De vriendschap die uiteindelijk tot stand kwam met Tchaikovsky zou hij nooit meer vergeten: "Aan hem dank ik mijn eerste, en waarschijnlijk beslissende succes in mijn leven. Destijds was Tchaikovsky al wereldberoemd, en ook al werd hij door iedereen geroemd, hij bleef ongeschonden. Hij was één van de meest charmante kunstenaars en mannen die ik ooit had ontmoet. Hij was ongeëvenaard fijn van geest, bescheiden, zoals zoveel grootse mensen zijn, maar ook gewoon, zoals vrij weinig mensen zijn."<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Het bepalen van Rachmaninoffs geboortedatum brengt enige problemen met zich mee. Rachmaninoff werd geboren op 20 maart, volgens de Juliaanse kalender, die Rusland tot en met februari 1918 hanteerde. Om de juiste datum volgens de Gregoriaanse kalender te bepalen diende men twaalf dagen bij de Juliaanse datum op te tellen om zo tot de juiste negentiende eeuwse datum te komen. In de twintigste eeuw diende men er dertien dagen bij op te tellen, wat uitkomt op 2 april. Gezien Rachmaninoff in de twintigste eeuw is overleden, heb ik ervoor gekozen in mijn scriptie uit te gaan van 2 april als zijn geboortedatum.

<sup>2</sup> Sergei Bertensson, *Sergei Rachmaninoff: a lifetime in music* (London: Allen & Unwin, 1965), p. 14.

Het werkelijke componeren van Rachmaninoff begon met een kort stuk van slechts 2 pagina's muziek in Fis majeur. Dit stuk is helaas niet bewaard gebleven, waardoor het eerste officiële stuk van Rachmaninoff dat we nu kennen *Lento in d mineur* is, veelal bekend als *Pesnya bez slov (Lied zonder woorden)*.<sup>3</sup> Dit stuk is het enige dat het uit een reeks van tien heeft overleefd. Het eerstvolgende, gedateerde stuk is een orkestwerk genaamd *Scherzo in d mineur*. Gecomponeerd, volgens de handgeschreven partituur, omstreeks 5-21 februari 1888. Vele jaren later is het compositiejaar echter gewijzigd in 1887. Door wiens hand deze wijzigingen zijn aangebracht is nooit duidelijk geworden.<sup>4</sup> De door Threlfall en Norris uitgebrachte *A Catalogue of the Compositions of S. Rachmaninoff* hanteert tevens het jaartal 1887 als jaar van compositie.<sup>5</sup>

Als titel droeg het tevens de naam 'Derde deel' – later toegevoegd en hoogstwaarschijnlijk niet eens door Rachmaninoff zelf – die de suggestie oproept dat het stuk deel zou uitmaken van een groter geheel. Aanvankelijk misschien, maar niet noodzakelijk, van zijn *Symfonie in d mineur*. Daarnaast lijkt het muzikale materiaal overduidelijk veel op dat van Mendelssohns *A Midsummer Night's Dream*, waardoor de kans dat dit stuk deel zou uitmaken van een groter, op zichzelf staand geheel aanzienlijk kleiner werd.<sup>6</sup>

Na eenmaal te zijn begonnen met componeren wist Rachmaninoff van geen ophouden. Hij componeerde veel verschillende stukken, voornamelijk voor de piano, die allemaal, zoals bij zoveel componisten die aan het begin van hun carrière staan, lastig te dateren zijn. Uit 1887/8 stammen zijn drie Nocturnes (Andante cantabile, Andante maestoso-Allegro assai en Andante), die niet zozeer te vergelijken zijn met het Lento, maar qua ambitie en duur van het melodisch materiaal meer verwant zijn aan het voor orkest gecomponeerde Scherzo.<sup>7</sup>

Hiernaast componeerde hij nog 4 stukken: *Romance, Prélude, Mélodie en Gavotte*. Op zich individueel genoeg om een opusnummer aan toe te kennen, maar dit bewaarde hij voor zijn eerste pianoconcert.

In het voorjaar van 1888 werden Rachmaninoff en Zveref's andere pupillen overgeplaatst naar het 'senior' gedeelte van het conservatorium. Daar werd een onderscheid gemaakt tussen 'algemene theorie' en 'speciale theorie', waarvan het laatste bedoeld was voor toekomstige componisten. Rachmaninoff werd ingedeeld bij de speciale theorie en kreeg aan het einde van het jaar de hoogst mogelijke beoordeling van de examencommissie. Lid van deze commissie was Tchaikovsky, die daar op dat moment zei: "Ik voorspel een grootse toekomst voor hem."<sup>8</sup>

De alsmaar groeiende drang van Rachmaninoff om te componeren leidde tot problemen met docent Zveref. Hij vond dat een veelbelovend pianist zijn tijd niet zou moeten verdoen met componeren. Het verzoek van Rachmaninoff om een extra ruimte in het huis te creëren om daar te kunnen componeren werd door Zveref dan ook geweigerd. Hun relatie als leerling/pupil en docent strandde hier en Rachmaninoff vertrok.

In november 1889 nam hij zijn intrek bij familie van moeders kant (de familie Satin) en begon daar te werken aan wat uiteindelijk zijn eerste pianoconcert werd. Naast het componeren van werken voor orkest en pianosolo, waagde hij zich op eigen initiatief ook aan het componeren van liederen.

De familie Satin trok ieder jaar, zoals velen van de gegoede burgerij deden, weg uit Moskou om zo de warmere periodes van het jaar door te kunnen brengen in hun buitenverblijf. Rachmaninoff werd meegenomen naar Ivanovka, een plek die hem in de hierop volgende 27 jaren voorzag van inspiratie en waar hij veel van zijn composities heeft geschreven.

In het voorjaar van 1892 speelde hij zijn eerste pianoconcert in de kleine zaal van het conservatorium van Moskou. Hoewel de kritieken achteraf vrij goed waren – zo sprak men van een zeer aangename impressie en twijfelde niemand aan zijn pianotechniek – heeft Rachmaninoff het concert, of zelfs maar een deel ervan, nooit meer uitgevoerd.

---

<sup>3</sup> Robert Threlfall & Geoffrey Norris, *A Catalogue of the Compositions of S. Rachmaninoff* (London: Scholar Press, 1982), p. 147.

<sup>4</sup> Barrie Martyn, *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor* (Aldershot: Scholar Press, 1990), p. 36, 37 en 64.

<sup>5</sup> Threlfall & Norris, *A Catalogue of Compositions*, p. 162.

<sup>6</sup> Barrie Martyn, *Rachmaninoff*, p. 37.

<sup>7</sup> Max Harrison, *Rachmaninoff: life, works, recordings* (London: Continuum, 2006), p. 20.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 21.

Enkele dagen voor deze gebeurtenis kregen de examenkandidaten te horen wat hun eindopdracht zou worden. Elk moesten zij een opera van 1 akte schrijven, en wel binnen een maand. De tekst van de opera kwam van Vladimir Nemirovich-Dachenko, die zich daarvoor had gebaseerd op het gedicht *Tsygany (Zigeuners, 1824)* van Aleksandr Poesjkin, een van Rachmaninoffs favoriete schrijvers. Daardoor kon hij niet wachten met het componeren van dit werk en wist hij het ook snel en succesvol af te ronden. Halverwege mei werd *Aleko* opgevoerd voor de examencommissie van het Conservatorium van Moskou. Hier wist Rachmaninoff niet alleen indruk op de commissie, maar ook op zijn medestudenten te maken. Zo sprak één van hen de volgende woorden over *Aleko*: "Ik was één van de studenten uit het orkest dat *Aleko* opvoerde. Gedurende de repetities bewonderden we het werk niet alleen, maar werden we ook blij van en trots op zijn gewaagde harmonieën, en zagen we in hem een hervormer."<sup>9</sup> *Aleko* werd beoordeeld met het hoogst haalbare cijfer, een 5+ (oftewel, een 10), en beloond met *De gouden medaille*.

Het werd vrij snel duidelijk dat *Aleko* in het volgende seizoen zou worden geproduceerd door het Bolshoi Theater. De première werd geleid door leidende artiesten van die tijd als Bogomir Korsov, Lev Klementyev en Stepan Vlasov<sup>10</sup>, en werd, met een aanzet door Tchaikovsky, goed ontvangen met een daverend applaus: "Tchaikovsky's applaus aan het einde van de eerste akte droeg niet alleen waardering uit. Hij maakte een statement door over de reling van het balkon te leunen om zo het publiek te laten zien dat hij, wie zij allemaal zeer waardeerden, hen een nieuw werk toonde."<sup>11</sup> In een recensie van het tijdschrift *Artiste* zijn de volgende woorden te vinden: "Rachmaninoff is een getalenteerde man met degelijke kennis en uitstekende smaak. Hij kan een goede operacomponist worden, aangezien hij gevoel heeft voor het podium, een welhaast perfect begrip van de menselijke stem en toegerust is met de gelukkige gave van melodieusheid."<sup>12</sup>

*Aleko* heeft Rachmaninoff dus meer op de kaart weten te zetten als serieus componist dan zijn eerste pianoconcert. Vanaf dit moment beseftte Rachmaninoff dat hij een bekend componist was geworden, en na het in ontvangst nemen van zijn diploma op 29 mei 1892 kon hij aan de slag gaan als vrij artiest.

De belangrijkste ontwikkeling die zich heeft voortgedaan na de première van *Aleko*, was dat Rachmaninoff een uitgever had gevonden voor het publiceren van zijn composities. Naast *Aleko* publiceerde hij *Prélude et Danse orientale (opus 2)* en *Zes Lieder (opus 4) (Shest' pesen)*. Uitgever Gutheil was niet erg snel wanneer het op betalen aankwam. Daarom kwam de mogelijkheid een concert te geven erg gelegen. Begin oktober 1892 voerde hij het eerste deel uit van het vierde pianoconcert van Anton Rubinstein. Daarnaast speelde hij een aantal pianosolostukken van Chopin, Gounod en een stuk dat hij pas daarvoor had gecomponeerd: de *Prélude in cis mineur*. Hoewel het eerste deel van Rubinsteins pianoconcert uitstekend werd uitgevoerd, werd er voornamelijk met veel enthousiasme gesproken over deze prelude. Het kreeg zowel in als buiten Rusland volwaardige erkenning en maakte Rachmaninoff, naast onder andere Scriabin, een van de eerste Russische componisten van pianosolomuziek van de hoogste orde.

---

<sup>9</sup> Joseph Yasser, *Progressive Tendencies in Rachmaninoff's Music*, Tempo, New Series, No. 22, Rachmaninoff Number (Winter, 1951-1952), p. 16.

<sup>10</sup> Threlfall & Norris, *A Catalogue of Compositions*, p. 180.

<sup>11</sup> Sergei Bertensson, *Sergei Rachmaninoff*, p. 54.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 55.

## Hoofdstuk 2 – Op de vlucht voor een symfonische catastrofe

Na de première van zijn opera *Aleko* in het Bolshoi Theater te Moskou, en na het enthousiasme omtrent zijn *Prélude in cis mineur* te hebben ervaren werd Rachmaninoff niet alleen door het publiek een volwaardig componist bevonden, maar zag hij zichzelf ook voor het eerst zo. In het hierop volgende jaar (1893) trok hij in de zomer wederom naar Ivanovka om daar bij de familie Satin te vertoeven en zich volledig te richten op het componeren. Hij schreef erg veel nieuwe werken, in feite genoeg om meerdere zomers aan te spenderen. Zo componeerde hij twee stukken voor viool en piano (*Romance* en *Danse hongroise, opus 6*), een *Fantasie in E majeur yrec (De klif, opus 7)* voor orkest en een *Fantasie Tableaux* voor twee piano's (opus 5), opgedragen aan zijn inmiddels dierbare vriend Tchaikovsky. Deze sprak op zijn beurt weer vol bewondering over Rachmaninoffs immense productiviteit: "Wat heeft Sergei deze zomer niet geschreven! Een symfonisch gedicht, een concert, een suite, en God mag weten wat nog meer... Ik schreef slechts één symfonie."<sup>13</sup>

Terwijl Rachmaninoff na de zomer naar Kiev trok om daar zijn opera *Aleko* te dirigeren, ging Tchaikovsky naar Sint Petersburg om daar zijn nieuwe, en tevens laatst voltooide compositie, Symfonie nummer 6, opus 74 in b mineur (*Pathétique*) in première te laten gaan. Het was op 25 oktober 1893 dat Rachmaninoff te horen kreeg dat Tchaikovsky diezelfde ochtend was overleden aan cholera. Hij begon daarom rusteloos en zeker niet onbezorgd aan het volgende jaar. Hij had immers niet meer de zekerheid en bovenal de goedkeuring van Tchaikovsky, die gedurende zijn opkomst als serieus componist zijn rots in de branding was geweest.

Voor het eerst woonde hij niet langer bij familieleden of bij een docent, maar nam hij intrek in zijn eerste eigen woning. Hij genoot niet van dit eenzame leven en leefde, bij gebrek aan financieel verantwoordelijkheidsgevoel, veelal boven zijn stand. Hij haalde niet veel opbrengsten uit zijn gepubliceerde werken en componeerde noodgedwongen stukken die hem niet zozeer aan het hart gingen om rond te kunnen komen. Het enige vaste inkomen waarover hij kon beschikken, kwam uit het geven van pianolessen, iets wat hij absoluut niet graag deed: "Het is simpelweg te saai om de hele dag te zitten en te moeten luisteren naar mensen die aan pianotoetsen plukken, in plaats van dat zij het instrument daadwerkelijk bespelen."<sup>14</sup>

In de hierop volgende zomer in Ivanovka begon hij aan het componeren van het *Capriccio bohémien pour grand orchestre* (opus 12), in eerste instantie voor piano 4 handen en later voor orkest. Het gedurende de zomer niet kunnen (of willen) geven van pianolessen droeg er aan bij dat Rachmaninoff vrijwel niets meer had te besteden, waardoor een aanbod om te doceren aan de Marinsky meisjesschool als geroepen kwam. Andere financiële hulp kwam van zijn nicht Sophia Satin, die hem bij haar thuis een kamer aanbood, waar hij op zichzelf kon wonen en in alle rust kon componeren. In de herfst van 1895 werd een nationale tour op touw gezet om nog meer inkomsten te kunnen genereren. Het was bij Sophia Satin waar hij zijn eerste symfonie componeerde, nog voor hij aan deze tour begon. Vanaf januari 1885 had hij al zijn energie en hoop geconcentreerd op een symfonie die gebaseerd was op traditionele gezangen van de Russisch orthodoxe liturgie.

Het was Belayev die het stuk uiteindelijk in première liet gaan. Als mecenas van de Russische muziek was hij meer dan bereid geld te steken in dit compositorisch wonder en plande een concert. In het volgende seizoen van de Russische symfonische concertenreeks in Sint Petersburg zou Rachmaninoffs eerste symfonie worden opgevoerd onder leiding van dirigent Alexander Glazunov. Omdat Sergei zoveel tijd en energie had gestoken in zijn symfonie kon hij niets anders componeren voordat hij wist hoe het publiek zou reageren op deze, voor hem uiterst belangrijke, compositie. In 1896 was Rachmaninoffs financiële toestand echter zo slecht dat hij noodgedwongen meer moest componeren. Zo schreef hij als laatst, voordat zijn Symfonie in première ging en hij in een diep dal belandde, 6 pianosolostukken, genaamd *Moment Musicaux* (opus 16).

In de avond van 15 maart 1897 ging de eerste symfonie in première. Het werd een avond die Rachmaninoff nooit zal vergeten: "Vele jaren later vertelde hij ons dat hij zichzelf gedurende het optreden er niet toe kon zetten de concertzaal te betreden. In plaats daarvan verstopte hij zichzelf op de trappen van de gang die naar het balkon leidden. Hij kon simpelweg niet begrijpen wat hij verkeerd had gedaan. Keer op keer drukte hij zijn vuisten tegen zijn oren om de geluiden te stoppen die hem zo lieten lijden."

<sup>13</sup> Sergei Bertensson, *Sergei Rachmaninoff*, p. 60.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 64.

De vele muziekcritici die het Sint Peterburgse muzikleven kende, namen geen blad voor de mond, waarbij vooral César Cui de boventoon voerde. Naast zijn verwijt dat het stuk een gebrek toonde aan thematiek en dat de harmonieën pervers waren, klonk zijn genadeslag als volgt: "Als er een conservatorium in de hel bestaat, en één van haar studenten de problematische opdracht krijgt een programmatische symfonie te schrijven over de zeven plagen van Egypte, en hij deze symfonie sterk laat lijken op die van de heer Rachmaninoff – dan zou dat probleem tot een uiterst succes worden gemaakt en zou het de bewoners van de hel verrukken."<sup>15</sup>

Interessant is het gegeven dat zelfs Rimsky-Korsakov kritiek op de symfonie had, terwijl hij in deze tijd zelf een aardige reputatie had als modernist en vernieuwend componist. Hij sprak erg kordaat over de symfonie met het woord 'onaangenaam'. Op welke aspecten hij hier exact mee doelde is echter nooit verduidelijkt.<sup>16</sup>

Verzachtende kritiek kwam uit de hoek van de heer Findeisen, Duits musicus en componist, die in het Russische muziektijdschrift *Russkaya Muzykalnaya Gazeta* het volgende schreef: "De climax uit Rachmaninoffs eerste symfonie werd niet al te succesvol geïnterpreteerd, en werd daardoor ruimschoots verkeerd begrepen en onderschat door het publiek. Het werk toont echter nieuwe impulsen, neigingen naar nieuwe timbres, thema's en beelden, en toch laat het bij velen de indruk achter als iets dat niet volledig wordt gezegd of opgelost."<sup>17</sup> Deze bescheiden steunbetuiging kwam helaas te laat om de inmiddels gecreëerde wonden te helen.

Rachmaninoff vluchtte weg uit Sint Petersburg en weg van de voor zijn carrière zo belangrijke mijlpijl die uitliep op een enorme catastrofe. Hij zocht zijn toevlucht bij zijn grootmoeder Butakova om daar de totale impressie van de avond daarvoor nog eens goed te overdenken: "Ik ben totaal niet aangedaan door het gebrek aan succes, noch ben ik verstoord door de beledigingen van de kranten; maar ik ben erg bedroefd over het feit dat mijn symfonie, hoewel ik het erg lief had en nog steeds heb, juist *mij* niet kon behagen. ... Zoals sommige componisten kies ik of te veel partij voor mijn eigen compositie, of het is slecht opgevoerd. Dit laatste is wat er werkelijk is gebeurd. Ik sta perplex. Hoe kan een talentvolle man als Glazunov zo slecht dirigeren? Hierbij heb ik het niet alleen over zijn dirigeertechniek, maar vooral over zijn muzikaliteit. ... Als het publiek bekend is met een stuk zal de dirigent de schuld krijgen, maar wanneer een stuk onbekend is en tevens slecht wordt opgevoerd, is het publiek vrij snel geneigd de schuld bij de componist te leggen. Deze aanname zou plausibel zijn, aangezien deze symfonie, in de huidige betekenis van het woord, vrij "nieuw" is. Dit betekent dat het gespeeld moet worden naar de precieze indicaties van de componist, die op deze wijze een soort van vrede creëert tussen het publiek en hemzelf, en tussen het publiek en de compositie. Ik ben daarom geneigd de schuld te leggen bij de uitvoering. Hoe dan ook, ik zal mijn symfonie zelf niet afwijzen. Ik zal het de komende zes maanden laten liggen en er vervolgens opnieuw een blik op werpen. Wellicht breng ik er wijzigingen in aan en laat ik het publiceren, of ik verscheur het."<sup>18</sup>

Wat er vervolgens met het stuk gebeurde bleef voor lange tijd onbekend, een kleine legende. Na het in mislukking zien gaan van zijn symfonie besloot Rachmaninoff het stuk terug te trekken bij zijn uitgever, waardoor geen mens de partituur nog kon inzien. Speculaties deden de ronde dat hij het stuk zelf zou hebben vernietigd. Zo zou hij hebben gezegd: "Ik zal de symfonie aan niemand tonen, en in mijn testament zal ik opnemen dat dit ook na mijn overlijden niet zal gebeuren."<sup>19</sup>

Toen Rachmaninoff in 1917 Rusland verliet vanwege de Russische Revolutie liet hij een groot deel van zijn eigendommen na aan Sophia Satin, dochter van de familie waarmee hij vele zomers doorbracht in Ivanovka. Onder andere zijn bureau bleef in Moskou, waar de partituur van zijn symfonie in opgeborgen lag. Toen ook Sophia in 1921 Rusland verliet bleven Rachmaninoffs eigendommen, inclusief de partituur, achter, waarna zij later nooit meer teruggevonden zijn. Bevestigd kan dus worden dat hij de partituur niet zelf heeft vernietigd, maar dat deze door loop van omstandigheden simpelweg verloren is gegaan.<sup>20</sup>

---

<sup>15</sup> Max Harrison, *Rachmaninoff*, p. 77.

<sup>16</sup> Joseph Yasser, *Progressive Tendencies*, p. 18.

<sup>17</sup> Sergei Bertensson, *Sergei Rachmaninoff*, p. 72.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>19</sup> Threlfall & Norris, *A Catalogue of Compositions*, p. 58.

<sup>20</sup> Sophie Satina, *Letter from Sophie Satina*, Journal of the American Musicological Society, Vol. 21, No. 1 (Spring, 1968), p. 120-121.



Het stuk werd uiteindelijk gereconstrueerd en voor het eerst gepubliceerd in 1947. Dit dankzij enkele orkestrale delen gecreëerd door een kopiist van het conservatorium van Leningrad, en een arrangement voor piano vier handen dat Rachmaninoff voorafgaande aan de orkestpartituur had geschreven.<sup>21</sup> De eerstvolgende uitvoering van de symfonie na haar première vond 48 jaar later plaats in het conservatorium van Moskou onder leiding van Alexander Gauk.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Threlfall & Norris, *A Catalogue of Compositions*, p. 58.

<sup>22</sup> Barrie Martyn, *Rachmaninoff*, p. 104.

### Hoofdstuk 3 – Talent opnieuw erkend

Na zijn toevlucht te hebben gezocht bij grootmoeder Butakova keerde Rachmaninoff terug naar Moskou. Hij was een emotioneel wrak en had al het geloof in zichzelf verloren: "Na ellenlange uren te hebben nagedacht kwam ik tot de conclusie dat ik het componeren naast me neer moest leggen. Ik was er overduidelijk ongeschikt voor, waardoor de beste oplossing was om er gelijk mee te stoppen. Een verlamdende lusteloosheid had mij in zijn dwang. Ik leefde niet; ik vegeteerde, vergeefs en hopeloos."<sup>23</sup>

De drie hierop volgende jaren, belettend door alsmar groter wordende zelfkritiek of het onvermogen grip te krijgen op zijn depressie, resulteerden in vrijwel niets. Terwijl Rachmaninoff drie weken na zijn catastrofale première opnieuw was begonnen met componeren, van een nieuwe symfonie nog wel. Deze poging om over zijn teleurstelling heen te komen had echter geen zin. Boven de partituur schreef hij zelfs: "Schetsen van mijn nieuwe symfonie, die, zoals ze er op dit moment uitzien, er niet toe zullen doen. S.V. Rachmaninoff, 5 april, 1897."<sup>24</sup>

De depressie waar Rachmaninoff mee te kampen had eiste ook zijn tol voor wat betreft zijn lichamelijke conditie. Hij had pijn in zijn rug, benen en armen, en moest op advies van de dokter de hierop volgende zomer in alle rust doorbrengen. Toen hij in september terugkeerde in Moskou kreeg hij te horen dat de mecenas van de kunsten en opera-impresario Savva Mamontov plaats voor hem had als tweede dirigent bij zijn operagezelschap. Met *Aleko* als enige ervaring begon Rachmaninoff in oktober aan zijn carrière als dirigent. Dit voorzag hem niet alleen van een inkomen. Het weerhield hem ervan nog verder verstrengeld te raken in zijn depressie, en bracht hem tevens in contact met zijn latere goede vriend en inspiratiebron Fyodor Chaliapin, befaamd Russisch operazanger.

Al vrij vroeg in het seizoen verliet Rachmaninoff echter Mamontovs gezelschap, omdat het werk naar eigen zeggen niet genoeg tijd over liet voor andere dingen. Ook al leidde zijn vertrek ertoe dat hij geen vast inkomen meer zou hebben, koos hij er bewust voor zich vol te storten op het componeren. Zijn tweede symfonische werk, waaraan hij na zijn eerste symfonie was begonnen, vergde zijn volledige aandacht. Echter, zowel zijn geestelijke als lichamelijke conditie zorgden ervoor dat hij een jaar later (november 1898) alsnog niets had gecomponeerd. Positief bericht kwam van neef Alexander Siloti die Rachmaninoff schreef over het daverende succes van zijn *Prélude in cis mineur* gedurende Siloti's concerttour door Europa, Engeland en Amerika. Hij vroeg Rachmaninoff daarom om in april op te treden als solist in Londen. Hier speelde ook hij zijn prelude en dirigeerde hij onder andere zijn *Fantasie in E majeur* voor orkest *утес (De klif, opus 7)*. De ontvangst van zijn opvoering was zeer positief, waardoor hij zijn motivatie om te componeren had teruggevonden.

De hierop volgende zomer schreef hij verschillende liederen, waaronder *Пантелей целителя (Panteley de heler)* en *судьба (Het lot)*, opgedragen aan Fyodor Chaliapin<sup>25</sup>, hoewel de data die genoteerd zijn op de originele partituren hiermee in tegenspraak zijn.<sup>26</sup> Ondanks alle moeite lukte het Rachmaninoff echter niet voldoende werk te verrichten aan zijn nieuwe symfonische werk, en lukte het hem vooral niet om van zijn depressie af te komen. Daarom regelde vriendin van de Satin familie, prinses Alexandra Lieven, een ontmoeting met schrijver Leo Tolstoy, wiens werk Rachmaninoff erg waardeerde. Samen met Chaliapin speelde Rachmaninoff een aantal stukken, waarop Tolstoy reageerde met de woorden: "Zeg eens, wordt zulke muziek nodig geacht? Ik zal je zeggen hoe zeer ik het hekel! Beethoven is onzin, evenals Poesjkin en Lermontof."<sup>27</sup> De bedoeling van de ontmoeting was het zelfvertrouwen van Rachmaninoff een boost te geven, om verdere ontmoediging te voorkomen. Dit slaagde allesbehalve, waardoor het geheel uitliep op een ramp.

Er moesten dwingendere maatregelen worden getroffen, waardoor Rachmaninoff, tevens dankzij de Satin familie, terecht kwam bij hypnotherapeut Nikolai Dahl. De techniek die Dahl gebruikte staat ook wel bekend onder de term 'autosuggestie', waarbij de eigen gedachten een positief of negatief effect kunnen hebben op het lichamelijke en/of geestelijke welzijn. Van januari tot en met april bracht

<sup>23</sup> Barrie Martyn, *Rachmaninoff*, p. 117.

<sup>24</sup> Ibid., p. 118.

<sup>25</sup> Threlfall & Norris, *A Catalogue of Compositions*, p. 75.

<sup>26</sup> Barrie Martyn, *Rachmaninoff*, p. 121.

<sup>27</sup> Katherine Swan & A.J. Swan, *Rachmaninoff: Personal Reminiscences – Part 2*, *The Musical Quarterly*, Vol. 30, No. 2 (April, 1944), p. 185.

Rachmaninoff elke dag een bezoek aan Dahl. Later zei hij over deze sessies dat Dahl dag na dag op hem inpraatte met de volgende woorden: "Je zal beginnen aan het schrijven van je concert ... je zult het met grootse vaardigheden creëren ... het concert zal van uitstekende kwaliteit zijn."<sup>28</sup>

De behandeling werkte, en na een vakantie op de Krim (een schiereiland onder Oekraïne) had Rachmaninoff de zin om te componeren en het vertrouwen in zichzelf weer teruggevonden. De omvang van zijn ideeën was gigantisch, waardoor hij er vrij snel in slaagde zijn nieuwe symfonische werk te creëren. Sterker nog, hij had eigenlijk te veel ideeën voor zijn tweede symfonische werk, waardoor hij tegelijkertijd begon met het componeren van een pianosuite (*Tweede pianosuite op. 17*).

Het hierop volgende jaar (1901) bracht Rachmaninoff zijn eerstvolgende symfonische werk uit, zijn tweede pianoconcert, opgedragen aan Nikolai Dahl, en ging het in zijn volledige vorm in première bij een concert van het Московская филармония (Filharmonisch genootschap van Moskou) onder leiding van Alexander Siloti, met Rachmaninoff zelf als solist. De uitvoering was een daverend succes, waarna het stuk de boeken in is gegaan als één van Rachmaninoffs meest succesvolle werken.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Max Harrison, *Rachmaninoff*, p. 90.

<sup>29</sup> Sergei Bertensson, *Sergei Rachmaninoff*, p. 95.

## Hoofdstuk 4 – Een muzikale analyse

Na ruim te hebben uitgebreid over Rachmaninoffs levensloop tot aan de première van zijn tweede pianoconcert, wordt het tijd om het biografische aspect te verlaten, en dieper in te gaan op de muziek zelf. Waarin heeft het verschil in ontvangst uiteindelijk kunnen liggen van deze twee verschillende, maar grofweg in dezelfde tijdsperiode gecomponeerde werken? Door van beide werken een korte analytische impressie te geven, hoop ik de gevonden opvallendheden te kunnen gebruiken bij het beantwoorden van mijn hoofdvraag in mijn conclusie.

### Eerste symfonie

Ik begin hiervoor met Rachmaninoffs eerste symfonie. Het werk is geschreven voor 3 fluiten, piccolo (deel 4), 2 hobo's, 2 klarinetten in bes (in deel 4 in a), 2 fagotten, 4 hoorns in f, 3 trompetten in bes (in deel 4 in a), 3 trombones, 1 tuba, pauken, bekkens, grote trom (deel 1, 2 en 4), kleine trom, triangel (deel 2 en 4), tamboerijn, tamtam (deel 4) en strijkers (viool, altviol, cello en contrabas). Het stuk bestaat uit vier delen, respectievelijk Allegro ma non troppo, Allegro animato, Larghetto en Allegro con fuoco.

Het hoofdthema vinden we gelijk aan het begin. Na een dubbelslag (*grupetto*)<sup>30</sup>, tutti gespeeld, wordt dit gepresenteerd door de strijkers. In onderstaand voorbeeld te zien in de bassleutel:

The image shows the beginning of the first theme of Rachmaninoff's First Symphony in the bass clef. The tempo is marked 'Grave'. The first staff has a dynamic marking of 'fff' and a 's' (sforzando) marking above the first measure. The second staff has a dynamic marking of 'fff' and 'Flauti' above it. The third staff has a dynamic marking of 'fff' and 'Archi' below it. The fourth staff has a dynamic marking of 'f' below it. The fifth staff has a dynamic marking of 'fff' below it. The sixth staff has a dynamic marking of 'f' below it. The seventh staff has a dynamic marking of 'fff' below it. The eighth staff has a dynamic marking of 'f' below it. The ninth staff has a dynamic marking of 'fff' below it. The tenth staff has a dynamic marking of 'f' below it. The eleventh staff has a dynamic marking of 'fff' below it. The twelfth staff has a dynamic marking of 'f' below it. The thirteenth staff has a dynamic marking of 'fff' below it. The fourteenth staff has a dynamic marking of 'f' below it. The fifteenth staff has a dynamic marking of 'fff' below it. The sixteenth staff has a dynamic marking of 'f' below it. The seventeenth staff has a dynamic marking of 'fff' below it. The eighteenth staff has a dynamic marking of 'f' below it. The nineteenth staff has a dynamic marking of 'fff' below it. The twentieth staff has a dynamic marking of 'f' below it.

Bij het creëren van dit thema heeft Rachmaninoff zich vermoedelijk gebaseerd op het alom bekende Gregoriaanse *Dies irae*. Waar deze melodelijn in de eerste maat meer lijkt op een variatie van dit motief, zien we dat deze in maat vier namelijk vrij in de buurt komt van het notenbeeld dat past op de tekst *Dies irae, dies illa*, te zien in onderstaand voorbeeld:

#### Ex.1 LU, 1810

Di-es i-tae, di-es il-la sol-vet sae-clum in fa-vil-la te-ste Da-vid cum sy-bil-la.

Dit thema laat Rachmaninoff in diverse variaties, op fugatische wijze in het stuk terugkeren. Zo treffen we het onder andere in het tweede deel en aan het einde van het derde deel, in onderstaand voorbeeld gespeeld door de hobo:

Meno mosso ♩ = 48-50  
Ob. I  
mf

Hoewel de *Dies irae*-melodie nooit deel uit heeft gemaakt van de Russisch orthodoxe muzikale praktijk, is deze toch ten ore gekomen bij Rachmaninoff en koos hij ervoor die in zijn symfonie, en

<sup>30</sup> Theo Willemze, *Algemene muziekleer* (Houten: Het Spectrum, 1998), p. 221.

ook in latere composities, te gebruiken.<sup>31</sup> Mogelijk is dit te danken aan de composities van Tchaikovskij, Rachmaninoffs grote inspiratiebron, die als een van weinigen onder de Russische componisten gebruik maakte van dit thema. Zo deed hij dit bijvoorbeeld in de finale van zijn *Manfred symfonie in b mineur*, op. 58<sup>32</sup>, waar Rachmaninoff in 1886 tevens een bewerking van maakte voor twee piano's, en uitvoerde tijdens één van Zverefs gebruikelijke zondagmiddagconcerten.<sup>33</sup>

Het gebruik van dit terugkerende thema wordt door Barry Martyn in zijn biografie over Rachmaninoff als volgt omschreven: "In het eerste deel lijkt het Dies irae-thema de stalen onverbiddelijkheid van het lot te representeren. In het tweede deel wordt hier een wat treurig aspect aan toegevoegd, waarna het in het derde deel "een dreigende schaduw over een intermezzo van tederheid" uitdraagt. In het vierde en laatste deel verandert het thema wederom in een uiting van het onverbiddelijke lot."<sup>34</sup> Een interessante omschrijving, aangezien de ontwikkeling van het hoofdthema door de symfonie heen overeenkomt met Rachmaninoffs eigen leven na het in première zien gaan van dit werk. Alsof het werk gedoemd was tot mislukking, waarna het gedurende een lange periode als donkere schaduw over zijn leven bleef hangen.

Voordat dit daadwerkelijk gebeurde dacht Rachmaninoff dat hij juist vrij innovatief te werk was gegaan. Zo zei hij: "Ik was ervan overtuigd dat ik hier iets nieuws had ontdekt. Dat ik nieuwe wegen kon inslaan binnen de muziek." Wat hij zelf precies bedoelde met deze "nieuwe wegen" heeft hij zelf nooit verduidelijkt, terwijl de verschillende analytici, nadat het volledige werk zo'n 50 jaar na haar première werd uitgebracht, hun vaardigheden erop konden loslaten en allen tot eenzelfde conclusie kwamen. Waar Rachmaninoff een nieuwe weg insloeg en innovatief was, kwam namelijk door het in elkaar laten grijpen van twee verschillende, niet eerder met elkaar gecombineerde, soorten muzikaal materiaal. In zijn symfonie laat hij een interactie plaatsvinden tussen twee, vanuit zijn jeugd meegekregen en daarom voor hem belangrijke, tegenover elkaar staande invloeden.<sup>35</sup>

Zo nam hij enerzijds gezangen uit de Russisch orthodoxe liturgie als basis voor de verschillende thematische ontwikkelingen. In het stuk is dit te herkennen doordat het orkest tutti en unisono een kenmerkend religieuze melodie speelt en zo de intonatie van een gezang weet te reproduceren, hoewel deze gezangen nergens letterlijk terug te horen zijn. Een voorbeeld van deze invloed treffen we in het laatste deel (*Allegro con fuoco*). Nadat alle blaasinstrumenten en de volledige ritmesectie zijn ingezet met een nogal knallende variatie op het Dies irae-thema, speelt het gehele orkest vanaf het *Moto primo* tot aan het *Con moto* de volgende, vrij rustige melodie, waarbij de blazers zich af en toe op een ander interval bevinden en ritmisch gezien variëren:



Hiernaast zijn er in het stuk invloeden te vinden die behoorlijk tegenover het liturgische aspect staan, namelijk die vanuit de zigeunermuziek. Volgens veel analytici wordt dit samengevat in dit terugkerende, in het eerste deel (*Allegro ma non troppo*) door de eerste viool gepresenteerde thema:

<sup>31</sup> Max Harrison, *Rachmaninoff*, p. 79.

<sup>32</sup> Barrie Martyn, *Rachmaninoff*, p. 99.

<sup>33</sup> Threlfall & Norris, *A Catalogue of Compositions*, p. 202.

<sup>34</sup> Barrie Martyn, *Rachmaninoff*, p. 99.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 98.

Moderato  $\text{♩} = 60-63$

Sommigen ervaren bovenstaand thema als een Russische "zigeunersnik"<sup>36</sup>, die daarmee in schril contrast staat met het meer statige, unisono gespeelde liturgische thema. De noten die door de eerste viool worden gespeeld, laten dit stukje muziek vrij sentimenteel en zeker niet religieus klinken. De laatste maat van dit motief begint met een hele noot op es (gespeeld door de fagot) en eindigt met een kwartnoot op fis (gespeeld door de eerste viool). Oftewel, een overmatige secunde, een van de voornaamste kenmerken van de zigeunertonladder en daarmee zigeunermuziek.<sup>37</sup>

Door het hele stuk heen laat Rachmaninoff deze twee verschillende soorten elementen op elkaar ingrijpen en op een cyclische manier, evenzo met het hoofdthema, in alle afzonderlijke delen terugkeren. Naar het idee van sommigen lijkt dit in het laatste deel echter op een aanknopng van alle losse eindjes, om zo met het hiermee lijkende "heroïsche" coda het stuk tot een einde te brengen.<sup>38</sup> Wat een meer voor de hand liggende benadering, vanuit deze tijdsgeschiedenis bekeken, zou zijn, is dat analytici uit die tijd, en ook het aanwezige publiek bij de première van deze symfonie, nog niet over de ervaring beschikten een verband of samenhang te kunnen ontdekken in Rachmaninoffs intenties, ofwel, het combineren van tegenover elkaar staand materiaal niet konden begrijpen.

Hoewel Rachmaninoff zelf nooit zijn mening heeft geuit over het gebruik van tegenover elkaar staand materiaal, heeft hij zich wel uitgelaten over de orkestratie van het werk. Zo zei hij zo'n twaalf jaar na de première tegen Gregory Prokofieff voor het Russische muziektijdschrift *Russkaya Muzykalnaya Gazeta* (7 februari, 1910) het volgende: "De symfonie bevat veel succesvolle gedeeltes, voor zover het de muziek betreft. De orkestratie is echter slechter dan zwak, kinderlijk, te geforceerd en te bombastisch – hetgeen zorgde voor een falende première."<sup>39</sup> De orkestratie zal hier zonder twijfel aan hebben bijgedragen, hoewel ik denk dat het juist dit is geweest in combinatie met de ongebruikelijke keuzes betreffende het thematische materiaal. Waar het plaatsen van instrumenten als de trom, tamboerijn en tamtam in een compositie waar religieuze invloeden het voortouw nemen heel vreemd en zelfs onaangenaam kan zijn, past dit daarentegen weer erg goed bij de gebruikte invloeden vanuit de zigeunermuziek. Wanneer deze invloeden echter gescheiden zouden zijn, hadden zij wellicht beter uit de verf kunnen komen met de gekozen instrumentatie.

<sup>36</sup> Barrie Martyn, *Rachmaninoff*, p. 101.

<sup>37</sup> Robert Gauldin, *Harmonic Practice In Tonal Music* (New York: W. W. Norton & Company, 2004), p. A10-11.

<sup>38</sup> Barrie Martyn, *Rachmaninoff*, p. 102.

<sup>39</sup> Joseph Yasser, *Progressive Tendencies*, p. 18-19.

### **Tweede pianoconcert**

Bij Rachmaninoffs tweede pianoconcert is de instrumentatie anders dan bij zijn eerste symfonie. Het pianoconcert is geschreven voor 2 fluiten, 2 hobo's, 2 klarinetten in bes (deel 1) en a (deel 2 en 3), 2 fagotten, 4 hoorns in f, 2 trompetten in bes, 3 trombones, 1 tuba, pauken, bekkens, grote trom, strijkers (viool, altviool, cello en contrabas) en piano. Het stuk bestaat respectievelijk uit de delen Moderato, Adagio sostenuto en Allegro scherzando.

Hoogstwaarschijnlijk heeft Rachmaninoff zich bij de opening van dit stuk gebaseerd op de laatste 7 maten van zijn uiterst succesvolle *Prélude in cis mineur*. Praktisch gezien heeft hij het principe van de slotakkoorden van dit stuk voor zijn pianoconcert omgedraaid, alsmede de dynamiek:

Ex.46a

Prelude, Op.3, No.2, end

Ex.46b

Second Concerto, opening

Het opnieuw gebruiken van eerder gecomponeerd materiaal is zeker geen zonde. Van oudsher grijpen veel componisten terug naar door zichzelf, of door anderen, gecomponeerd materiaal. De ontvangst van Rachmaninoffs prelude was meer dan positief. Niet alleen onder componisten en critici, maar ook onder musici. Zo zei Amerikaans pianist en organist T.J. Crawford: "Je kan je waarschijnlijk wel voorstellen wat voor huivering deze chromatisch uitdagende compositie bij ons teweeg bracht."<sup>40</sup> Daarom heeft Rachmaninoff er absoluut gelijk in gehad om met zijn tweede pianoconcert mee te liften op het succes van zijn prelude. Door de voornaamste kenmerken van zijn prelude opnieuw te gebruiken (de grote akkoorden die op de piano klinken als Russische kerkklokken) heeft hij niet alleen iets zeer kenmerkends voor zichzelf weten te creëren, maar ook voor de Russische muziek in het algemeen. Zo sprak componist Nikolaj Medtner over de opening van zijn pianoconcert als volgt: "Het openingsthema van Rachmaninoffs tweede pianoconcert is niet alleen het thema van zijn leven, maar laat ook de indruk achter één van Ruslands bekendste en meest treffende muziekthema's te zijn. Dit omdat de ziel van dit thema uiterst Russisch is. Ook al is het thema niet gebaseerd op volksliederen en draagt het niet per se iets nationalistisch uit, kun je toch met het klinken van elke "bel" het Russische karakter voelen verrijzen."<sup>41</sup>

Het begin van het stuk is tonaal gezien vrij instabiel. Er wordt begonnen met een f mineur akkoord, waarvan we op dat moment niet weten of het de tonica of iets anders betreft. De akkoorden nemen telkens andere vormen aan en de dynamiek wordt alsmear groter, waarna er op het einde met het

<sup>40</sup> Ibid., p. 16.

<sup>41</sup> Barrie Martyn, *Rachmaninoff*, p. 127.

klinken van de tonen as, f en g een slotakkoord gespeeld wordt op c mineur, en het hoofdthema door de strijkers en de klarinet wordt gepresenteerd:



Waar Rachmaninoff in zijn eerste symfonie blijft variëren en voortborduren op de *Dies irae*-melodie, heeft hij zich bij zijn pianoconcert qua thematisch materiaal niet op een bestaande melodie gebaseerd. Dit geldt in ieder geval voor het tweede thema, gezien dit in subtiel contrast staat met het hoofdthema:



Dit thema zien we in de overige delen terugkeren, waarbij de melodie steeds aan een ander instrument wordt gegeven. Zo vinden we het in het tweede deel als volgt terug:



En in het laatste deel zo:



Gelijk in het begin bij het klinken van het hoofdthema door de strijkers en de klarinet heeft de piano een begeleidende rol. Dit is tevens het geval bij het continue terugkeren van het tweede thema, hoewel de piano dit in het eerste deel in zijn geheel voor haar rekening neemt. Voor een pianoconcert is het echter opvallend hoe weinig melodisch materiaal de solist voor haar rekening neemt. Het hoofdthema wordt namelijk geen één keer door de piano vertolkt in het eerste deel.<sup>42</sup> Waar het hoofdthema wel door de piano voor haar rekening wordt genomen is aan het einde van het tweede deel (Adagio sostenuto):



Naast het variëren van het hoofdthema, worden ook de succesvolle beginakkoorden uit de introductie, die leiden naar de hoofdtoonsoort c mineur, opnieuw gebruikt. Ze zijn in het stuk op meerdere plekken te vinden in verschillende variaties. Bijvoorbeeld aan het begin van het derde deel (Allegro scherzando):

<sup>42</sup> Max Harrison, *Rachmaninoff*, p. 95.



[Allegro scherzando]

Piano I

Piano II

Rachmaninoffs tweede pianoconcert laat zien dat de herboren componist zijn zelfvertrouwen heeft heroverd. Het is een volwaardig concert in de zin dat het orkest een even belangrijke rol heeft als de solist, hoewel dit niet door iedereen beaamd wordt. Sommigen vinden dat de solist te weinig afzonderlijk van het orkest wordt gehoord. Echter, wanneer de solist tijdens het concert zijn moment grijpt, is het net alsof Rachmaninoff wil aantonen hoe trots hij is op zijn overwonnen depressie.<sup>43</sup> Dit zien we onder andere aan het einde van het tweede deel (Adagio sostenuto) in deze passage:

Hiermee heeft Rachmaninoff weten aan te tonen dat zijn zelfvertrouwen volledig teruggekeerd is en hij op een andere manier te werk kon gaan. Namelijk een lyrische manier van componeren, die in zijn eerste symfonie nauwelijks valt te bespeuren. Barrie Martyn gebruikte bovenstaand voorbeeld om dit te bevestigen en schreef hierover in zijn biografie over Rachmaninoff als volgt: "Het tweede deel

<sup>43</sup> Barrie Martyn, *Rachmaninoff*, p. 131.

bestaat uit een aantal van de meest ontroerende passages van al Rachmaninoffs werken. Het omvat een sequens waarin zijn unieke stijl van lyriek, omhult in hartstochtelijke timbres, perfect wordt aangevuld met een verbazingwekkend intermezzo van de piano, en daarmee een voortreffelijk geheel vormt.<sup>44</sup> Daarmee kan gelijk een aspect aangetoond worden waarin het succes van het tweede pianoconcert verborgen lag, en waar het in Rachmaninoffs eerste symfonie daarentegen aan ontbrak. De lyriek spreekt boekdelen en zorgt ervoor dat het thematisch materiaal voor het grote publiek in dit werk beter te begrijpen is dan die van de eerste symfonie, en het zo weet bij te dragen aan de vorming van het geheel.

---

<sup>44</sup> Barrie Martyn, *Rachmaninoff*, p. 129.

## Hoofdstuk 5 – Rachmaninoff: conservatief of modernist?

Vernieuwend te werk gaan, door tegenover elkaar staand materiaal samen te voegen, is wat Rachmaninoff bij zijn eerste symfonie, figuurlijk gesproken, de kop kostte. Voornamelijk omdat deze nieuwe compositie strookte met eerdere composities, die hij schreef als conservatief componist. Zijn streven om nieuwe wegen in te slaan binnen de Russische muziek zou, na het in première zien gaan van de eerste symfonie, zo licht mogelijk moeten worden opgevat. Om met deze vernieuwende compositie tot modernist bestempeld te worden was namelijk wel het laatste waar Rachmaninoff op wachtte: "Ik ben biologisch gezien niet in staat moderne muziek te begrijpen, waardoor het voor mij onmogelijk is die te kunnen waarderen; zoals ik dit evenmin kan met een vreemde taal, waarvan de betekenis en structuur voor mij volslagen onbekend zijn."<sup>45</sup> Maar was Rachmaninoff wel trouw genoeg aan zijn eigen componeerstijl om, na zijn eerste symfonie, niet met het modernisme geassocieerd te worden? Elke stap die hij verwijderd raakte van zijn voorheen gevestigde muzikale normen zou opgevat kunnen worden als een verwerping van het conservatieve dogma in zijn componeerstijl. Verschillende muziektheoretici- en critici stellen dat zijn neigingen bij het inslaan van nieuwe wegen ervoor zorgden dat Rachmaninoff teveel afweek van zijn oorspronkelijke componeerstijl, waardoor zijn symfonie niet ten onrechte als modernistisch opgevat kon worden. Wat voor velen aanleiding was hier de nodige kritiek op te leveren, gezien de tijdsgeest en voorafgaande bekendheid met Rachmaninoffs composities.

Ondanks het feit dat vooraanstaande critici, waaronder César Cui, aan het einde van de 19<sup>de</sup> eeuw vrijwel allemaal dezelfde mening deelden, en Rachmaninoffs symfonie volledig de grond in wisten te boren, zijn de meningen een halve eeuw later volledig verdeeld. Sommige critici beoordeelden Rachmaninoffs symfonie zelfs als één van zijn beste werken. Vooral omdat zij het werk vanuit een andere tijdsgeest konden bekijken. De grote mate van emotionele intensiteit die hij wist te creëren door het in elkaar laten grijpen van verschillend thematisch materiaal en juist de grootsheid en ophef rondom de ontvangst van het stuk na de première, hebben ertoe bijgedragen dat Rachmaninoff een grote stap vooruit wist te zetten binnen zijn compositorisch kunnen en daarmee tevens in de Russische muziek.

Zo stelt Max Harrison (een eeuw later) in zijn biografie over Rachmaninoff: "De partituur van Rachmaninoffs eerste symfonie bewijst dat hij naar waarheid in staat was symfonische muziek te componeren, in tegenstelling tot balletten die in sonatevorm zijn geperst, zoals Russische componisten als Tchaikovsky en Stravinsky deden. Daarom is dit de eerste van een reeks werken die aantoont dat Rachmaninoff niet per se een conservatief, romantisch verteller is, maar overduidelijk verstand had van grootschalig componeren met scherpzinnigheid en een duidelijk gevoel van richting."<sup>46</sup>

In het eerste decennium van de twintigste eeuw beleefde Rachmaninoff zijn hoogtijdagen. Na de bij Nikolai Dahl gevolgde therapieën en het succes van zijn tweede pianoconcert, steeg zijn creativiteit, bij wijze van spreken, boven hem uit, wat erin resulteerde dat zijn in deze periode gecomponeerde werken het populairst zijn gebleven. Hier was Rachmaninoff verwickeld geraakt in een laat-romantisch eclecticisme, waarin zijn voornaamste inspiratiebronnen Tchaikovsky en later ook Aleksandr Borodin waren. Gesteld kan worden dat Rachmaninoffs tot dan toe sterkst opgebouwde band die met de piano was. Zijn talent groeide mettertijd en vooral in zijn tweede pianoconcert begon zijn componeerstijl zich steeds meer te ontwikkelen en te gronden.

Het streven om nieuwe wegen in te slaan was hiermee voor Rachmaninoff van de baan. Door in zijn tweede pianoconcert meer lyrisch te werk te gaan, in tegenstelling tot wat hij deed bij zijn eerste symfonie, en terug te grijpen naar eerdere composities die destijds wel succes behaalden, greep hij tevens terug naar zijn oorspronkelijke, en voor het publiek bekende componeerstijl. In plaats van innovatief te werk gaan bleef hij trouw aan zijn eigen muzikale intuïtie, waardoor hem niet langer iets van modernistische aard verweten kon worden. Het tegenovergestelde van wat hem overkwam aan het einde van de negentiende eeuw, deed hem in de jaren '20 en '30 van de twintigste eeuw, waarin modernisten de boventoon voerden, geen windeieren leggen. Zo zegt Taruskin hierover: "Gedurende de jaren '20 en '30 waren er velen die hem beschouwden als de grootst levende componist. Dit omdat hij een van de weinigen was die erin slaagde de succesvolle, bekende en prestigieuze "klassieke" stijl van de negentiende eeuw te behouden in de twintigste eeuw.

<sup>45</sup> Joseph Yasser, *Progressive Tendencies*, p. 11.

<sup>46</sup> Max Harrison, *Rachmaninoff*, p. 81.

Rachmaninoffs pianoconcerten, vooral zijn tweede (1901) en derde (1909), waren absolute repertoirestukken voor een tijd waarin de werken van Schönberg, Stravinsky en Bartók beschouwd werden als topstukken. Het feit dat Rachmaninoff hiertoe in staat was en zijn componeerstijl wist te onderscheiden van die van het gros, kan gebruikt worden om het modernistische argument dat traditionele stijlen uitgeput of op waren te weerleggen. Modernisten bespotten hem, maar Rachmaninoffs aanzien was indrukwekkend en zijn reputatie bleef niet alleen ongeschonden, maar werd in de ogen van zijn bewonderaars alleen maar grootser door commentaar uit modernistische hoek.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music Volume 4, H9: Lost – or Rejected – Illusions*, (Oxford: Oxford University Press, 2010), p. 553.

## Conclusie

Rachmaninoff heeft zich bij zijn eerste symfonie, zoals eerder gesteld, laten inspireren door twee verschillende invloeden. In eerste instantie door de Russisch orthodoxe liturgie, het religieuze aspect waarop hij het voornaamste thematische materiaal bouwde. Daarnaast zijn er in het werk invloeden te vinden vanuit zigeunermuziek. Met het verweven van deze elementen in een werk dat is gebaseerd op iets totaal tegenovergestelds, heeft Rachmaninoff een risico genomen, waardoor hij dacht vernieuwend te zijn, voor wat betreft zijn eigen componeerstijl, al dan niet de Russische muziek in het algemeen. Dit risico mondde uit in een onbegrijpelijke première, waarbij het publiek er niet in slaagde zichzelf te relateren aan de intenties van de componist. Modernistische verwijten jegens de symfonie waren hiermee niet ongegrond, iets wat tegen Rachmaninoffs conservatieve opvattingen aangaande componeren indruiste.

Bij het tweede pianoconcert heeft Rachmaninoff zich echter omgedraaid op het "nieuwe pad" dat hij wilde bewandelen binnen de muziek, waarmee hij teruggreep naar het conservatieve. In deze compositie vindt er geen interactie van verschillend thematisch materiaal plaats. Rachmaninoff houdt zich juist vast aan één thema, laat zich beïnvloeden door eerdere composities en gaat vooral lyrisch te werk. Vooral dit laatste aspect heeft ervoor gezorgd dat dit werk wel een succes werd. Waar Rachmaninoff bij zijn symfonie hard werkt om zijn intenties te laten begrijpen, is dit niet nodig geweest bij zijn pianoconcert. Dit omdat het thematische begrijpbaar is en juist de lyriek boekdelen spreekt. Daarom is het niet voor niets dat de klassieke muziekwereld dit stuk inmiddels langer dan een eeuw in haar hart heeft gesloten.

Tot slot de hoofdvraag: hoe is het mogelijk dat twee symfonische werken (respectievelijk zonder en met piano) van dezelfde componist binnen een vrij korte periode een totaal verschillende ontvangst teweeg wisten te brengen? Ik denk dat het antwoord hierop binnen de intenties van de componist en daarmee de interne factoren ligt. Het verwijt van Rachmaninoff dat dirigent Glazunov gedurende de première van zijn eerste symfonie dronken zou zijn geweest is in mijn optiek een onverklaarbare reden voor het falen van een compositie van dit kaliber. Het zijn de muzikale intenties van Rachmaninoff zelf geweest die het voor velen binnen de toenmalige tijdsgeest onmogelijk maakten zijn symfonie te begrijpen. De hierop volgende catastrofale première was voor Rachmaninoff aanleiding om terug te keren naar zijn conservatieve, muzikale intuïtie, waar hij vervolgens ook aan is blijven vasthouden. In plaats van "nieuwe" paden is hij "oude" paden binnen de/zijn muziek gaan bewandelen, waardoor hij tijdens het modernisme in de twintigste eeuw juist hierom erg geliefd bleef en daarom voor mij één van de grootste componisten aller tijden is.

## Bibliografie

### Boeken

- Sergei Bertensson, *Sergei Rachmaninoff: a lifetime in music* (London: Allen & Unwin, 1965).
- Max Harrison, *Rachmaninoff: life, works, recordings* (London: Continuum, 2006).
- Barry Martin, *Rachmaninoff: composer, pianist, conductor* (Aldershot: Scolar Press, 1990).
- Robert Threlfall & Geoffrey Norris, *A Catalogue of the Compositions of S. Rachmaninoff* (London: Scolar Press, 1982).
- Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music Volume 4: Music in the Early Twentieth Century* (Oxford: Oxford University Press, 2010).
- Robert Gauldin, *Harmonic Practice In Tonal Music* (New York: W. W. Norton & Company, 2004).
- Theo Willemze, *Algemene muziekleer* (Houten: Het Spectrum, 1998).

### Artikelen

- William Flanagan, *Sergei Rachmaninoff: A Twentieth-Century Composer*, Tempo, New Series, No. 22, Rachmaninoff Number (Winter, 1951-1952), p. 4-8, bron: <http://www.jstor.org/stable/943071>.
- Joseph Reither, *Chronicle of Exile*, Tempo, New Series, No. 22, Rachmaninoff Number (Winter, 1951-1952), p. 28-36, bron: <http://www.jstor.org/stable/943075>.
- Sophie Satina, *Letter from Sophie Satina*, Journal of the American Musicological Society, Vol. 21, No. 1 (Spring, 1968), p. 120-121, bron: <http://www.jstor.org/stable/830399>.
- Katherine Swan & A.J. Swan, *Rachmaninoff: Personal Reminiscences – Part 2*, The Musical Quarterly, Vol. 30, No. 2 (Apr., 1944), p. 174-191, bron: <http://www.jstor.org/stable/739451>.
- Joseph Yasser, *Progressive Tendencies in Rachmaninoff's Music*, Tempo, New Series, No. 22, Rachmaninoff Number (Winter, 1951-1952), p. 16-19, bron: <http://www.jstor.org/stable/943073>.