

dimitrij
ŠOSTAKOVIČ
- diskografija



SIMFONIJE

M. Poplavska, M. Davidov, Sinfonico di Milano G. Verdi, O. Caetani

ARTS SACD 47850-8 (6 CD)

Ovaj komplet Šostakovičevih simfonija stvaran je pod palicom dirigenta rusko-talijanskih korijena i rusko-francuske edukacije. Naime, Oleg Caetani je sin Igora Markeviča (Oleg je uzeo majčino prezime) i učenik Kirila Kondrašina s kojim je studirao pojedinačno svaku Šostakovičevu simfoniju. Kondrašin je inače, uz Baršajja i Mravinskog, smatran ponajboljim poznavateljem skladateljevog idioma koji ih je i prouzvodio. Milanski simfonijski orkestar *Giuseppe Verdi* daleko je od provincijskog orkestra. Prije Caetanija vodio ga je Riccardo Chailly, a na gostovanjima 'tesala' su ga i vodeća svjetska imena poput Vladimira Gergijeva. Caetani je s njima 'istesao' tipično ruski zvuk orkestra: grub, (p)okretan u izmjenama dinamičkih ekstrema, tankoćutan u kantilenama, sa specifičnim 'vibratom' limenih puhača i klimaksima koji imaju prepoznatljiv ruski akustični štih. Krasi ih, naravno, i južnjački temperament pa to ovaj komplet simfonija čini izuzetnim. Caetani je svoj uspjeh ostvario zahvaljujući ne samo svojoj vrsnoći već i posvećenosti orkestra već i tehničkoj podršci diskografske kuće ARTS. Kvaliteta SACD snimaka daje potpuni uvid u samo simfonijsko tkivo Šostakoviča i Caetanijevu interpretaciju. To se do sada moglo čuti samo u živim izvedbama s vrhunskim ruskim orkestrima i dirigentima.

Caetani je simfonijama prišao 'globalno', uz svjesni odmak od povijesno-nacionalnog ili lokalnog. Caetani je, poštujući isključivo unutrašnju glazbenu logiku djela, iznio na vidjelo snažniju kohezivnost

simfonija u kojoj se kolažna tehnika pokazuje dramaturškim elementom, a ne nekom vrstom kaleidoskopa (prisjetimo se da se slično govorilo i za Mahlera). Ovo Šostakovičevo umijeće „kombiniranja onoga što se ne da kombinirati“, koje će se kasnije u vrijeme Šnitkea nazvati polistilizam, pod Caetanijevom dirigentskom palicom dobiva tako svoje duboko utemeljenje. Caetani traga za dominantnim raspoloženjem skladatelja u svakoj pojedinačnoj simfoniji, i to mu je postaje temeljnom odrednicom i 'ključem' iznimnog uspjeha, poglavito za one manje popularne ili konzistentne simfonije. Ne obazire se on na programska tumačenja ili biografske 'detalje', a potporu mu daju i novija muzikološka istraživanja. Primjerice, *Sedmu simfoniju* je prema riječima Galine Ustvoljskaje, njegove učenice i bliske prijateljice, skladao prije opsade Lenjingrada.

Budući da je Caetani svoje tumačenje gradio isključivo na partituri i autentičnim nalogima samog skladatelja, slušanju ovoga kompleta treba pristupiti što manje opterećen premisama građenim na drugim izvedbama, biografijama ili programima. I još jedna, ne manje važna, napomena: za preslušavanja Caetanijevog uratka treba imati i bolje uređaje za reprodukciju zvuka kako bi se u potpunosti dobio uvid u zvučno bogatstvo djela, izvedbe i snimke. Ukratko bi smo mogli rezimirati da, iako je danas moguće nabaviti brojne komplete Šostakovičevih simfonija, ni jedan nije toliko blizak partituri i nalogima samog skladatelja, ne robujući pritom programskim i ideološkim manipulacijama uz zvučnu impresivnost kakvu dosad nismo imali prilike čuti s nosača zvuka. Stroga preporuka, čak i ako već nemate pokoji komplet nećijih simfonija, ovaj zaslužuje biti prvim. Aleksandar Mihalyi

ŠESTA & DEVETA SIMFONIJA

Wiener Philharmoniker, L. Bernstein

DG DVD 073 4170

DVD je pravi format za Bernsteina. Ne samo zbog toga što audio zapis ne može reproducirati repertoar njegovih pokreta, sve one zanose, mrštenja, zatvaranja očiju, svu onu gestikulaciju koja je možda sastavni dio prave ponesenosti glazbom, a možda i puka proračunatost nekoga tko hoće pobuditi emocionalni odgovor u publike. Dakle, ne samo zbog samog Bernsteinova tijela, već i zbog njegovih riječi kako bi publiku uveo u ono što će slušati. U tome smislu, Bernstein je bio popularizator.

Šostakovič je u tome pogledu gotovo idealan predložak: njegova glazba upravo poziva na suosjećanje s autorom koji je razapet između obaveze koja se od njega očekuje, te s druge strane vlastitog uvjerenja da tome nije tako. Bernsteinov komentar ovih dviju neobičnih i ne baš često izvođenih simfonija detaljno se bavi Šostakovičevim strategijama izbjegavanja jednoznačnosti: *Šesta simfoniya*, koja je ostala bez sonatnog stavka, onoga iz kojeg je najlakše iščitati *poruke* o borbi i njezinu ishodu, i umjesto toga se s jedne strane prepustila lamentiranju, te neobično usiljenoj raspojasanosti, djelomice s hispanskim ritmovima, tako je u Bernsteinovu tumačenju svojevrstan komentar pakta o nenapadanju između Hitlera i Staljina, dok je *Deveta simfoniya*, također prštava u prvom stavku, ali i s pomalo prijetećim akcentima trombona u polaganom, Šostakovičev pitijski odgovor na Staljinovu narudžbu djela koje će proslaviti pobjedu nad nacizmom. Bernsteinova vjernost tim djelima je

dugotrajna a izbor je po njihovoj srodnosti, koji se, možda ne slučajno, zrcali i u njegovu čitanju ovih dviju simfonija: kao što je Šostakovič u svojoj *Šestoj* posegnuo za Čajkovskijevom *Patetičnom simfonijom*, budući da je u njoj prepoznao glas onoga koji također nije mogao, ni smio izreći ono što je doista želio, tako je i Bernstein u Šostakoviču pronašao srodnu dušu, onu koja je još uvijek, unatoč svemu, spremna glazbom pripovijedati o svojim patnjama. Glazbom koja je emocionalna, *humana*, razumljiva svima, ako se prepuste njezinu djelovanju. U Šostakovičevu slučaju možda i začujuću, s obzirom na to da njegova uvjerenja u pogledu glazbe nisu uopće bila suprotna ideolozima socijalističkog realizma, naprotiv: i oni su smatrali da je tonalitet prirodan glazbeni jezik i da glazba treba emocionalno dirati. No, iako su i Šostakovič i Bernstein melodramatičari, postoji među njima značajna razlika. Šostakovičev je govor neizravan; i sam Bernstein kaže kako je skladateljeva strategija izbjeći govor u prvom licu. Izbjegavanje da se kaže ono što se doista misli tako vodi u mrežu aluzija, glazbenih citata i referenci (Beethovenova ili Mahlerova *Deveta* i mita o fatalnosti brojke 9, kada je riječ o smrti velikih simfoničara), u spretno skrivanje tragova. Ali taj postupak ne samo što svjedoči o patnjama nasmrt uplašene duše, nego on svoj *raison d'être* uopće i ima samo ondje gdje su patnje i zabrane svakodnevnica. A ona druga strana melodrame, ona ekstrovertirana, jednoznačnost će pretvoriti u pravilo. No, djelo je pametnije od izvođača: Šostakovič će izmigoljiti Bernsteinovim čitanjima upravo u onom trenutku kada se čini da među njima postoji neraskidivo bratstvo.

Dalibor Davidović

SEDMA SIMFONIJA LENJINGRADSKA**National Symphony Orchestra, Mstislav Rostropovič**

Teldec 0927 41409

Sedmu simfoniju je 5. ožujka 1942. godine u Kuibševu praisveo orkestar Boljšoj teatra pod ravnanjem Samuila Samosuda, dok ju je lenjingradska publika čula tek 9. kolovoza te godine na dan Hitlerovog proglašenja pada Lenjingrada. Odmah je nakon praisvedbe mikrofilm partiture poslan u Veliku Britaniju, gdje je 22. lipnja 1942. *Simfoniju* izvodi Henry Wood, a već 19. srpnja u SAD Arturo Toscanini. Pored toga, obje su izvedbe bile uživo emitirane i preko radija. Zahvaljujući navedenom slijedu događaja, *Sedma simfonijska* je doživjela svjetsku slavu.

Prvotno zamišljena kao jednostavačna poema, *Lenjingradska simfonijska* se pretvorila u četverostavačno djelo koje duljinom premašuje sve ostale Šostakovičeve simfonije. Stoga je popriličan izazov u jednom dahu odslušati svih sedamdesetak minuta ovoga djela. No, upustimo li se u opetovana preslušavanja, otkrit ćemo da je svaki stavak cjelina s vlastitim načinom razvijanja te vlastitom koncentracijom napetosti, koje, pak, ne ugrožavaju formu *Simfonije* u cjelovitosti. Svaki put kada Šostakovič gotovo do kraja iscrpi određeni materijal, iznenada nastupi groteskno poigravanje glazbenim mislima koje iznova zaokupljaju slušateljevu pozornost.

Rostropovičeve interpretacije Šostakovičevih simfonija neki kritičari ocjenjuju kao najbliže izvornim zamislima samoga skladatelja. Budući da je instrumentacija jedno od temeljnih polazišta interpretacije Šostakovičevih djela, jasno je da je Rostropovič pristupio tom dijelu

interpretacije s posebnom pozornošću. Iako je dobio odgovarajući orkestarski zvuk i odličnu usklađenost instrumenata pri solističkim nastupima, nije uspio postići traženi intenzitet izraza. Orkestar postiže veliki intenzitet prebrzo, a i kad na odgovarajući način dođe do njega, nije ga u stanju zadržati dulje vrijeme. Time se narušavaju odnosi među različitim napetostima koje čine dramaturgiju svakog pojedinog stavka i *Simfonije* u cijelosti. A upravo te izražajne napetosti potiču unutarnja glazbena kretanja i tvore osnovu Šostakovičeve glazbe.

Mirta Špoljarić

SEDMA SIMFONIJA LENJINGRADSKA**Njujorška filharmonija, K. Masur**

Teldec 3984-21467

Na ovom vrhunskom diskografskom 'proizvodu' *Sedma simfonijska* sjaji u posve novom svjetlu. Masur je, imajući u rukama orkestar neograničenih izvodilačkih mogućnosti, znao iznijansirati orkestralne boje i slojevito naglasiti tipično Šostakovičevo insistiranje na konfrontiranju srodnih instrumentalnih grupa. Međutim, glavni adut ove interpretacije leži u bogatstvu izražaja i karaktera inače unificiranog zvuka gudačkog korpusa – osnovnog predmeta Šostakovičeva stvaralačkog interesa. Prozračan orkestralni slog, kroz koji se jasno ističu i najsitniji detalji, olakšao je glazbu za turobnu prijeteću napetost koju obično izazivaju postepeni uzlazno-silazni nizovi u jednoličnim ritmičkim pulsacijama. Do punog izražaja došli su evokativnost zvuka i slojevita struktura složene polifonije

(superpozicija ritma koračnice i niza povezanih sinkopa u beskrajnim sljedovima doslovnih ili sekvencijalnih ponavljanja), u kojima se ogleda utjecaj malerovske skladateljske estetike. Pružena je vjerna zvukovna slika Šostakovičeva tonskog zapisa, no ne i bez priloga dirigenta: Masur je tijekom glazbe obogatio agogičkim otklonima od notnog teksta, prije svega kako bi privukao pozornost slušatelja, pri čemu je osobito dramaturški uspješna bila podulja stanka prije spomenute koračnice iz *Prvog stavka*, čija se kratka tema uz stalni kontrasubjekt ponavlja svaki put u široj orkestraciji. Po uzoru na zakon idealne ravnoteže glazbene cjeline s jednim vrhuncem kod starih majstora, on kroz prva tri stavka ekonomizira snage kako bi punu energiju udahnuo poduljoj finalnoj kadenci (u kojoj se ponavlja i početna tema simfonije), nakon čijeg završnog akorda još dugo u zraku ostaje lebdjeti na trenutak oživljeni Šostakovičev duh.

Jana Haluza

DESETA SIMFONIJA

Veliki simfonijski orkestri ministarstva kulture SSSR, V. Fedosejev

Deseta simfonijska najzrelije je Šostakovičevo simfonijsko djelo među onima što su stekla popularnost. Nastalo 1953. godine, predstavlja majstorstvo ovladavanja složenim prokomponiranim formama koje ruho sonatnih stavaka i ostalih tradicionalno simfonijskih stavaka dovode do njihovih najviših vrhunaca uopće. Ako je *Peta simfonijska* neposrednija i potresnija u izrazu, ova je simfonijska zrelija i uspješnija u svim povjerenim joj zadacima – pa čak i inače poslovično sumnjivim brzim i briljantnim staccima,

izvedenima bez ikakve sumnje i praznine, paklenim tempom, ostinatima i ludim vrtloženjem, s neizostavnom originalnom ruskom glazbenom retorikom.

Za mene je Fedosejev najbolji interpret *Desete*, i pogotovo, *Pete simfonije*, u usporedbi s imenima kao što su Mravinski, Roždestvenski, Kondrašin, Bernstein ili Karajan. Nikad nisam doživio da ta djela zvuče toliko kako treba, bez i najmanje sumnje u koheziju, kristalno značenje svakog pojedinog motiva, nevjerojatne zvukovne ljepote i atmosfere (pogotovo ako uzmemo u obzir s jedne strane Veliki simfonijski orkestar ministarstva kulture SSSR-a, a s druge strane npr. Berlinska filharmonija). Nitko nema takav istančan osjećaj za nit isprekidanih melodija, odnose i količinu dramatičnih kulminacija, često prepuštenih neodmjereno, gotovo prostačkom razgolićivanju i pretjerivanju. Nevjerojatan je to smisao za nagle promjene raspoloženja, suptilne nijanse fraziranja i karaktere portretirane do savršene prepoznatljivosti, no bez imalo sloganske parodije koju mnogi zamjeraju Šostakoviču.

Tomislav Facini

PRIČA O SVEĆENIKU I NJEGOVOM RADNIKU BALDI, OP. 36

SUITA IZ OPERE LADY MACBETH MCENSKOG OKRUGA, OP. 29A

Moskovski državni komorni zbor, Ruska filharmonija, T. Sanderling

DG 477 6112

Priča o svećeniku i njegovom radniku baldi je scenarij za animirani film koji obrađuje poznatu Puškinovu bajku koji je napisao Mihail Čehanovski. Kao što Čehanovski nije uspio dovršiti svoj film, tako nije ni Šostakovič

svoju partituru, već ju je na poticaj skladateljeve udovice Irine Antonovne Šostakovič dovršio Šostakovičev učenik Vadim Bibergan. Što se tiče sudbine suite, ona je slijedila sudbinu opere: nakon što je opera doživjela ogroman uspjeh, bila je potisnuta iz glazbenog života, a s njom i suite. Nastala 1932. godine (nedugo nakon same opere), nije se pojavila ni u jednom popisu Šostakovičevih djela. Poslije gotovo sedamdeset godina slijedi svjetska premijera cjelovitih djela u izvrsnoj izvedbi Šostakovičevog favorita Thomasa Sanderlinga.

Slušatelju je već pri prvom slušanju jasno da se radi o otkriću malih remekdjela. Iznenađuju domišljatost i inventivnost kojima Šostakovič rabi ruski glazbeni folklor, a da ne upada u procjep između ruskog romantizma i komunističke ideologije. Produkt je zabavna, svjež, kreativna glazba koja bez problema funkcionira izvan prvotnih okvira svoje namjene.

Simfonijska suita je naravno jedan drugi Šostakovič. Sazdana na jasnim principima simfoničnosti, *Simfonijska suita* sastoji se od interludija, preuzetih iz opere, koji nemaju nazive te funkcioniraju kao apsolutna glazba, dakle, ponovno kao protuteža *Baldi*. A ipak, jedno pored drugog, djela zajedno otkrivaju Šostakoviča kojeg dosada nismo poznavali.

Komičnu priču odlično tumače solisti Dmitrij Beloselski kao Balda te Sergej Balašov kao Svećenik. Nedostižnih umjetničkih dosega, nabijenih rijetkim poletom, cjelokupna izvedba zaslužuje najvišu ocjenu, a njoj se pridružuje i vrhunski zvuk. O Sanderlingu ne treba mnogo govoriti, tek da je i iz ove ploče razumljivo zašto je jedan od tek nekolicine najvećih tumača Šostakovičevih djela. Za svaku pohvalu!

Helena Novak

6 BARTOK, PROKOFIEV, STRAVINSKY: KONCERTI ZA VIOLINU

V. Mullova, Los Angelesa PO i RPO, A. Previn i E. P. Salonen

Philips 475 7457 (2CD)

Kad je Viktoria Mullova zagrabila u 20. stoljeće, nije odabrala jednoga ili dvojicu autora koji joj 'leže', poput Anne-Sophie Mutter. Ona je tu glazbu shvatila kao cijelo stoljeće, kao modernu koja ima mnogo glava, ali istu energiju, ekspresionističku. I napravila poredak: Bartok, Janaček, Debussy, Prokofjev, Stravinski za violinske sonate. Koncerti za violinu koji su joj najznačajniji su Stravinski, Bartok, *Prvi* Šostakovičev i dakako Prokofjev.

U koncertima je prati Filharmonija iz Los Angelesa i Kraljevska filharmonija, a dirigiraju Andre Previn i Esa Pekka Salonen koji odlično razumije zaokupljenost notama veličanstvene Mullove. S barokom je zadobila povjerenje, s romantizmom pozorno uho slušatelja. I kad krene tumačiti Bartoka od prvog mračnog takta uvoda, sve je „business“, rekao je jedan kritičar. Toliko rada, mentalnog i duševnog je tu investirano da si umjetnica odgovori na pitanje njenog *creda*: gdje je u Šostakoviču tajna kretanja. Odgovor je u zauzdanosti. Ali tek kada je pravo kretanje pronađeno. Cjelokupna koncepcija solističkog napora usmjerena je na mučno tapkanje koje polako dolazi do kratkih predaha, spaja rastrgane dijelove i tako polako uči hodati dok ne osmisli uzorak kojeg onda *crescendira* do raspojasanosti. Proboj od uzdi do slobode. Tako blizu Bacha i njegovih fuga, koje su sve u traženju spasa iz zgusnute kromatike do svjetla i mira velike terce u dur-akordu završnog razrješenja. Molitva u Bachovom slučaju, istim principom pronalazi *vox humana* u Šostakovičevoj

violinskoj rapsodiji. Prva je, koliko znam, uspjela pronaći makar jedan značajan smisao njegove koncertne glazbe, a da se nije pasivno prepustila pukim notama koje će je makar kako, nekamo odvesti. Neka se glazba sama ponaša i opravdava. Vrlo odgovorno, učila je jezik Šostakoviča, kajdu po kajdu, da nešto priopći. I to prilično uvjerljivo. Za nju je to tajna Šostakoviča: neukrotivost. Ma kako nevolje teško pritiskale dušu, postoji put do zvijezda, ali ne crvenih, kad se pristupi naporu da ga se prokrči, bez daha i s inatom. Za Mullovu je Prokofjev veličanstveni klasik i još nikada nitko nije njegove melodije svirao s toliko voluntarizma. Slažem se s mnogima da u ovom trenutku nema svirača na planetu kao što je Mullova, koja je s toliko elegancije, slatke bliskosti i samorazumljivog virtuoziteta u stanju prenijeti slušatelju cjelinu glazbe.

Đurđa Otržan

VIOLA SONATA, 10 PRELUDIJA

L. VAN BEETHOVEN: Sonata za violinu br. 7

Julian Rachlin, Itamar Golan

Warner Classics 2564 61949 (2CD)

Julian Rachlin na ovom CD-u prati jedan najizvrsnijih pijanista danas: Itamar Golan, s kojim se u muzikalitetu slaže kao prst i nokat. Ono što ovaj dvostruki album čini zasebnim ostvarenjem je preradba *Deset preludija* Dmitrija Šostakoviča za violinu koja je odlična zamisao, a rezultat vrlo zanimljiv i izazovan. Rachlin svira prekrasno, on doslovce ostavlja bez daha jer nekim samo njegovom tempu poznatim magnetizmom zalijepi

slušatelja za svoje gudalo koji onda s njim diše i hvata inspiraciju u sve novijim i novijim slikama mašte. Takav talent staviti u službu Šostakoviča daje rezultat posve druge vrste; ako je za Mullovu sve u kretanju, Rachlinu je sve u osobnosti. U posebnosti koju svaka osoba posjeduje, u onim bezbrojnim specifičnim težinama svakog tona ili dinamičkog prijelaza koje su neponovljive i samo jednokratno moguće.

Đurđa Otržan

SONATA ZA VIOLONČELO I GLASOVIR U D-MOLU, OP. 40, MODERATO ZA VIOLONČELO I GLASOVIR, ELEGIJA I POLKA ZA GUDAČKI KVARTET, KLAVIRSKI KVINTET U G-MOLU, OP. 57

S. RAHMANJINOV: Sonata za violončelo i glasovir u g-molu, op.19,

Preludij, op. 2 br. 1, Orijentalni ples, op. 2 br. 2,

Melodija na Rahmanjinovu temu, Romanca, Vokaliza, op. 34 br. 14

S. PROKOFJEV: Sonata za violončelo i glasovir u C-duru, op. 119

L. Harrell, V. Ashkenazy, Gudački kvartet Fitzwilliam

DECCA 473 807 (2 CD)

Temelj ove kompilacije čine sonate za violončelo i glasovir, koje pripadaju u vrh komornog opusa navedenih skladatelja te *Klavirski kvintet* Dmitrija Šostakoviča. Zašto baš skladbe koje uključuju gudački kvartet? Možda upravo zbog izuzetne povezanosti Fitzwilliam kvarteta i Šostakoviča, koji je ovome ansamblu povjerio praiizvedbe posljednjih triju kvarteta.

Ipak, osnovicu ovoga nosača zvuka čini dvoje interpretata, dvoje svestranih umjetnika koji djeluju kao solisti, kao članovi komornih

ansambala, ali i kao dirigenti. Upravo ta njihova zainteresiranost za različite glazbeničke profesije prožima glazbu koju izvode jer im daje mogućnost sagledavanja istoga notnog teksta s različitih pozicija. Budući da je riječ o odnosu dvaju instrumenata, violončela i glasovira, naravno da je komorni aspekt najizraženiji i vidljiv već na prvi pogled. No pored toga, u snimljenim skladbama susreću se i solistički dijelovi ukomponirani u komornu strukturu koji zahtijevaju čistoću izvedbe obaju instrumenata. To se može primijetiti u *Drugom stavku* Rahmanjinove *Sonate* u kojemu Ashkenazy postiže savršenu preciznost i čistoću u *staccato* tehnici sviranja u piano dinamici, zatim u širokoj, neprekinutoj melodijskoj liniji koja iz dionice violončela prelazi u glasovirsku dionicu u *Trećem stavku* iste *Sonate*, također i u Harrellovoj izvedbi rastavljenih akorda u *Trećem stavku* *Sonate* Sergeja Prokofjeva, kao i u solističkom otvaranju *Trećeg stavka* Šostakovičeve *Sonate* čiji je nositelj violončelo.

Drugi kut iz kojeg možemo sagledati skladbe ovih ruskih skladatelja jest onaj s dirigentskog pulta. Taj kut gledanja posebno je valjalo primijeniti u interpretaciji Rahmanjinove *Sonate za violončelo i glasovir* u kojoj skladatelj ispituje granice obaju instrumenata u svrhu postizanja svojevrstne orkestralne zvučnosti. I Ashkenazy i Harrell ravnopravno sudjeluju u ostvarivanju tog zahtjeva uvijek imajući na umu da se ipak radi o dvama instrumentima kako se granice ne bi pomaknule u preinterpretiranost i izvještačenost.

Komorni aspekt je svakako najvažniji jer način na koji funkcioniraju dva instrumenta mora biti savršeno precizno razrađen. Ashkenazy i Harrell su dovoljno kvalitetni i profesionalni glazbenici koji

svoj talent pokazuju prvenstveno prenošenjem skladateljeva osjećaja za komorno muziciranje u vlastitu izvedbu. Taj je osjećaj uočljiv u Prokofjevljevoj *Sonati*, a osobito u Šostakovičevim skladbama, u kojima skladatelj razrijeđenim slogom pospješuje razvoj samostalne glazbene misli. Posebno valja istaknuti interpretaciju Gudačkog kvarteta Fitzwilliam Šostakovičevog *Klavirskog kvinteta*. Ravnotežu između glasovira i gudača članovi Kvarteta postižu upravo razrijeđenim slogom jer u rijetkim trenucima svih pet instrumenata svira u isto vrijeme. No, i u ovome *Kvintetu*, kao i u Šostakovičevim i Prokofjevlevim sonatama, od interpreta se zahtijeva sposobnost pokrivanja čitavog raspona pojedinog instrumenta, i u smislu opsega i u smislu tehnika sviranja. Snimka pokazuje da su interpreti na ovome nosaču zvuka taj zahtjev uspješno prepoznali.

Mirta Špoljarić

24 PRELUDIJA I FUGE, OP. 87

Tatjana Nikolajeva

Regis RRC3005

Iznimna je rijetkost imati priliku slušati interpretaciju neke skladbe od interpreta koji je skladatelja za dotičnu skladbu inspirirao, koji je svojim savjetima praktično sudjelovao u korekcijama i završnoj formi skladbe, te ju konačno i prouzveo.

U srpnju 1950. godine, godinu dana nakon formiranja Njemačke demokratske republike, u Leipzigu se održavalo veliko glasovirsko natjecanje u čast 200. godišnjice smrti Johanna Sebastiana Bacha.

Organizatori natjecanja pozvali su tada već 44-godišnjeg i uglednog ruskog skladatelja Dmitrija Šostakoviča, višekratnog laureata Staljinove nagrade, da bude članom žirija tog prestižnog međunarodnog natjecanja. Upravo njega je izuzetno impresionirala Tatjana Nikolajeva, 26-godišnja pijanistica koja je za natjecanje pripremila ne jedan Bachov preludij i fugu. Na prijedlog Šostakoviča, Nikolajeva je na natjecanju i pobijedila. Nekoliko mjeseci kasnije, Šostakovič naziva Nikolajevu, te je moli da dođe poslušati nekoliko njegovih novih skladbi. Riječ je o *Preludijima i fugama* u C-duru i *A-molu*. Od toga dana, potaknut savjetima Nikolajeve, Šostakovič redovito dalje sklada svoje preludije i fuge, stalno nastavljajući u kvintnome krugu izmjenjujući dur i paralelni mol (uz enharmonijsku zamjenu Cis-dur = Des-dur, ais-mol = b-mol), te već u veljači 1951. godine dovršava cijeli ciklus od 24 preludija i fuge. Nikolajeva, a i neki drugi glazbenici, redovito su dolazili poslušati nova Šostakovičeva djela, savjetovali ga i korigirali, no samo je *Preludij u h-molu* trebalo, zbog skladateljskih pogrešaka i zadanosti forme, iznova napisati.

Izbor iz dovršenih skladbi Šostakovič je odsvirao javno već krajem ožujka 1951. godine, Emil Gilels je neke od njih odmah uvrstio u svoje koncertne programe, ali upravo je Tatjana Nikolajeva, kojoj je cijeli opus i posvećen, integralno izvela cjelovit ciklus u dvije večeri u ljeto 1952. godine. Od tada, taj ciklus skladbi postaje ne samo redovit na repertoaru Nikolajeve već, uz ranije spomenute Bachove preludije i fuge, i obilježjem njenog interpretatorskog umijeća i repertoarnog izbora. Upravo je ona insistirala na cjelovitosti izvođenja cijeloga ciklusa, za razliku od samog skladatelja i nekih drugih pijanista koji su ciklus doživljavali kao pregršt

minijatura i izvodili ih pojedinačno. Spomenimo da iz razdoblja prije Šostakovičeve smrti danas postoje digitalizirane snimke osamnaest preludija i fuga u interpretacijama samoga skladatelja (Revelation RV 70001 mono), ali i pijanista koji su obilježili prošlo stoljeće, Emila Gilelsa i pogotovo Svjatoslava Richtera koji, nažalost, nisu snimili cijeli opus. Iza skladateljeve smrti, osim Nikolajeve, nekoliko je pijanista snimilo cjelovit opus preludija i fuga. Izdvajam integralnu snimku osebujnog Keitha Jarreta iz 1991. i odmjerenu tehnički dotjeranu izvedbu Vladimira Ashkenazya.

Ova snimka svih 24 preludija i fuga nastala je 1987. godine, u zrelih interpretativnim godinama tada već i na Zapadu glorificirane čuvene ruske pijanistice i pedagoginje Tatjane Nikolajeve. Osvrtati se na njenu interpretaciju nakon svih ovih spoznaja o njenoj ulozi u nastajanju cijeloga ciklusa odista mi se čini pomalo deplasiranim. Važno je ipak spomenuti da zanatsko glasovirsko umijeće Nikolajeve u potpunosti odgovara svim njenim interpretativnim idejama i tehničkim zahtjevima koje ove pomalo intimističke minijature stavljaju pred pijanista. Njegujući i rabeći raznovrsne vrste udara u skladu s čuvenom ruskom pijanističkom školom, ispravno eksperimentirajući s pedalom, promišljajući i racionalno i emotivno, dajući ovim ponekad slobodnim, meditativnim, nemotoričkim, nedovoljno karakterističnim skladbama luk i karakter, frazu i temperament, formu i sadržaj, Nikolajeva je stvorila interpretaciju po kojoj će trajno ostati zabilježena i upamćena. Ujedno je ova snimka i jedan od najboljih argumenta u prilog tezi kako sviranje nije samo reproduktivna već i stvaralačka umjetnost.

Mario-Osvin Pavčević