

Nastop kot ekstremni dogodek

¹ Richard Poirier, *The Performing Self: Compositions and Decompositions in the Languages of Contemporary Life*, Oxford University Press, New York, 1971, str. 87.

V uvodu v klasični esej *The Performing Self* [Nastopajoči jaz] zapiše Richard Poirier eno pomembnejših ugotovitev v sodobni literarni kritiki. V eseju razpravlja o modernih pisateljih Yeatsu, Normanu Mailerju in Henryju Jamesu in pravi, da njihova

² *Ibid.*, str. XIV.

»pripovedna moč« opredeljuje »izvedbo, ki šteje – ritem, ekonomijo, tvorbo besed, kopičenje tona, celotno ravnanje oblikujoče navzočnosti«. In če je v tem, pravi Poirier, nekaj surovosti ali celo divjaštva, je to zato, ker je izvedba izraz moči, zelo tesnobne moči. To je nenavadno, ker je moč sprva tako silovito samospraševalna, celo tako narcisistična in pozneje tako željna publicitete, ljubezni in historičnih razsežnosti. Iz akumulacije prikritih dejanj nazadnje nastane oblika, ki si drzne tekmovati s samo realnostjo za nadzor nad mislijo, ki ji je izpostavljena. Literarno delo, slikarsko delo ali plesni nastop so sestavljeni iz tisoč drobnih korakov, vsak je narejen premišljeno in je zato tudi nedolžen. Z nedolžnostjo mislim na to, da so ti koraki moralno popolnoma nevtralni – nastanejo zato, da so namenjeni drug drugemu in nič drugega; nedolžni pa so tudi zato, ker nastajajo zgolj iz nedoločene splošne ideje o končni stvari, o akumulaciji, ki jo imenujemo »delo« – za kar naj bi bili konec koncev odgovorni.¹

V teh vrsticah Poirier namenoma loči akademske, liberalne in melioristične drže do literature – torej drže, namenjene kodom, institucijam in pravovernostim – od procesov ustvarjanja literarnega dela, ki so po njegovem mnenju pravzaprav »zmedeni in moteči impulzi«. Izvedba kljub temu ni samo dogodek, temveč je »proces, ki mora skozi prehode, ki ta proces ovirajo in ga oblikujejo«. »Tako izvedba začne delovati prav na točki, ko se iz potencialno destruktivnega impulza po premoči iz gradiva rodi najbolj esencialno ireduktibilna, razjasnjena in zato lepa narava.«²

Čeprav Poirier v tem odlomku ne razpravlja o glasbi, so vsi njegovi komentarji o pripovedi in uprizoritvi – morda z izjemo tistega o nedolžnosti, h kateremu bi se rad vrnil pozneje – zelo uporabni za sodobni glasbeni nastop, ki je zaradi potrebe po očarano občudujoči pozornosti gledalcev za nameček bolj podoben atletskega tekmovanju. Poirier izhaja iz primerov iz literature, iz

³ Theodor W. Adorno, *On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening* (1938), v *The Essential Frankfurt School Reader*, ured. Andrew Arato in Eike Gebhardt, Urizen Books, New York, 1978, predvsem str. 286–99.

⁴ O tem sem razpravljal v *The Nation*, 25. december, 1989, str. 802–804.

del ustvarjalnih umetnikov, medtem ko so nastopi, ki jih obravnavam v tem spisu, pravzaprav poustvarjalne in interpretativne ponovne izvedbe glasbenih del, ki jih izvajajo pianisti, violinisti, pevci in tako dalje. Na začetku moramo seveda omeniti, da je v vseh estetskih dejavnostih na sodobnem zahodu prevladala skrajna specializacija, ki tako je učinkovito zaznamovala glasbeni nastop,

da je izvajalec povsem zakril skladatelja. V javnosti danes ni pomembnejših izvajalcev, ki bi bili obenem tudi vplivni in prvovrstni skladatelji; celo Pierre Boulez in Leonard Bernstein – če omenim trenutno najbolj očitni izjemi – sočasno in enakovredno pripadata dvema ločenima svetovoma: komponiranja in izvajanja. Toda onadva ne izvajata svojih del, po katerih ju predvsem poznamo. Beethoven, Mozart, Chopin in Liszt so jih.

Omeniti moramo še eno specializacijo – poslušalce ali gledalce, ki so občinstvo na glasbenem dogodku. Pred leti je Adorno zapisal znano in mislim da pravilno oceno o »regresiji poslušanja«. Poudaril je manko kontinuitete, slabo zbranost in znanje poslušalcev, zaradi česar resnična osredotočenost na glasbo skorajda ni več mogoča. Adorno je odgovornost za to pripisal radiu in ploščam, zaradi katerih povprečni obiskovalec koncertov ne zna več igrati kakega inštrumenta ali brati partiture.³ Temu moramo dodati današnjo popolno profesionalizacijo predstave. Ta je še povečala distanco med »umetnikom« v večerni obleki ali fraku in poslušalcem na manj pomembnem, nižjem, veliko bolj drugotnem prostoru, ki kupuje plošče in pogosto obiskuje koncertne dvorane, kjer se mu rutinsko vsiljuje občutek, da ne more doseči zapakirane virtuoznosti profesionalnega izvajalca. Če se osredotočimo na mehanično ponavljajoči se nastop, ki je posnet na disku, kaseti ali videoposnetku, ali na odtujeni socialni ritual na samem koncertu, za katerega je na voljo premalo vstopnic, ter na osupljivo dobro tehniko izvajalca, ki povzroči približno enak učinek, to je distanco, je poslušalec v relativno šibkem in v ne ravno zavidljivem položaju. V tem primeru lahko ublažimo Poirierjeve precej melodramatične ideje o surovosti, divjaštvu in moči in priznamo poslušalčevo skorajda sadomazohistično doživljanje grenke onemelosti, ko se sooča z navalom take izdelanosti, artikuliranosti in tehnike.⁴

Vzemimo za primer Chopinove Etude, ki jih igra izreden mojster in sijajen italijanski pianist Maurizio Pollini. Njegova interpretacija je posneta na zgoščenki. Ker Pollini na recitalih redno izvaja Chopinova dela in je že pri osemnajstih prejel Chopinovo nagrado, so posnetki opusa 10 in opusa 25 reprezentativni za njegovo izredno virtuoznost. Chopin jih je prvotno napisal kot pripomoček za svoje poučevanje, kot razlage različnih vidikov klavirske tehnike (oktav, terc, igranja z levo roko in pasusov, igranja legata in arpeggia itd.). Pollinijeva moč in osupljivo jasna igra – ki se začne v opusu 10, številka 1, z mogočnim C durovim basovskim oktavnim akordom, čemur takoj zatem sledi eksplozija bliskovito hitrega pasusa v arpeggiu, ki je absolutno neobotavljajoč, brez napačnih tonov ali omahljivosti – nemudoma ustvari razliko med njegovimi nastopi in vsakim amaterskim poskusom igranja Chopinove glasbe. Še več, veličastna Pollinijeva tehnika, njen doseg, suverena interpretacija in širina popolnoma zbrisejo vsako sled Chopinove prvotne namere, da spiše glasbo, ki naj bi pianistu, vsakemu pianistu, odprla pot v relativno odmaknjenost in premišljevanje o problemih tehnike.

Pričevanje o izvajalčevi moči, ki ne obvladuje soodvisnih znanj o improvizaciji ali komponiranju, izhaja iz prve polovice 19. stoletja. Virtuoznega pevca, pianista ali violinista, ki je prednik današnjih, Jessye Norman, Pollinija ali Menuhina, ne napove samo prihod Paganinija na evropske odre konec dvajsetih let 19. stoletja, tega velikega arhetipa nadnaravno spretnega in demoničnega izvajalca na neskončno fascinantnih nastopih, temveč tudi nastanek transkripcije,

ki je umetnost obojega, izvedbe in posega; transkripcija relativno zmanjša veljavo glasbenega teksta (o tem pove zanimive reči Carl Dahlhaus v knjigi *Nineteenth-Century Music* [Glasba 19.

stoletja]).⁵ In ko pianisti zavzamejo orkestralni ali operni repertoar, dodobra presežemo celo virtuosno tekmovalnost med Bachom, Händlom in Mozartom, ki so igrali glasbo drugih mojstrov s tako lahkoto, kakor so kanibalizirali in potvarjali lastna dela. Sodobni nastop je povezan z uveljavljenimi pravicami v glasbi, ki so jo napisali drugi za druge in s pravicami, pridobljenimi z rigorozno, visoko specializirano vadbo v interpretaciji, ki najpogosteje ne izhaja iz skladbe. Morda je Busoni zadnji od velikih skladateljev, transkriptorjev in izvajalcev, ki je nastopal pred zahodnim glasbenim občinstvom; vrsta impresivnih vsestranskih glasbenikov, ki jo je tako smelo začel Bach, tako silovito nadaljeval Beethoven in sta jo tako slikovito zaznamovala Liszt in Busoni, se po Rahmaninovu, Prokofjevu, Brittnu in Bartoku povsem konča.

Zato je od komponiranja razvezana izvedba oziroma nastop posebna oblika lastnine in dela. Naj se na hitro vrnem k transkripciji, saj prav teorija in praksa transkripcije najbolj očitno in različno vključi in utrdi monopolistični nastop. V celotni zahodni klasični glasbi od konca 17. stoletja naprej obstaja dinamika med nastopom v javnem prostoru, ki sta ga zasedla in zase pridržala cerkev in dvor na eni strani in na drugi strani med glasbo, ki so jo igrali zasebno in doma. Orkestralna in zborovska dela primerne obsega spadajo zlasti v javno sfero, čeprav sta tako Bach kot tudi Handel prestopala te meje in pisala glasbo, ki jo je bilo mogoče igrati v enem ali drugem prostoru, z različnimi inštrumenti, solo ali v orkestru. Beethoven je veliko instrumentalnih del in pesmi napisal za neprofesionalce, ki pa so medtem postala standardna dela v izvedbenem repertoarju profesionalnih pevcev in inštrumentalistov.

Spreminjanja velikih koncertnih del v manjša dela za en inštrument, najpogosteje za klavir, so bili glavni načini transkripcije v 19. stoletju (ki so se obdržali tudi v 20. stoletju). Ta postopek nedvomno dokazuje nenehno prisotnost amaterskih glasbenikov, ki se niso mogli zlahka naučiti ali obvladati celotnih partitur, vendar pa so lahko željo po igranju tovrstne glasbe izpolnili tako, da so jo brali in igrali v klavirski različici bodisi dvoročno bodisi štiriročno. Pred nastankom plošč in radia je bil to pravzaprav glavni način seznanjanja s koncertno glasbo za številne ljudi, ki jim je bilo morda v večje veselje – tudi potem, ko je mehanična reprodukcija postala navadna poteza sodobnega življenja –, da so obvladali celotno partituro in prirejali koncertne dogodke doma, kar je bilo zagotovo pogostejše od obiskovanja koncertov. Toda transkripcija oper za javne koncertne nastope, transkripcija glasbe za druge inštrumente (zlasti za orgle) in za glas, pa tudi transkripcija velikih orkestralnih del je kvalitativno drugačna reč. V tej praksi je najbolj zaslovel Liszt, transkripcija pa se je v javnosti zagotovo pojavila v štiridesetih letih 19. stoletja in na nov način definirala nastop.

Na najpreprostejši ravni so Lisztove transkripcije umetnost poudarjanja in razširjanja citata in pozneje citata, ki ga je izpopolnjenega podaljšal v koncertno parafrazo ali glasbeno fantazijo, kakor ju je Liszt pozneje imenoval. Zelo znani zgledi so variacije, parafraze, glasbene fantazije, ki jih je napisal na Bachove »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen« in na Verdijev *Rigoletto*, ki so še vedno na programih sodobnih recitalov. Toda na drugi ravni so postali ti koncertni citati popolnoma samostojne skladbe, avtonomna dela, ki so se povsem oddaljila od izvirnika ali ga docela izbrisala. So izrazi skladateljevega mojstrstva in, kar je veliko pomembnejšega, izvajalčeve virtuosnosti. Kajti poslušalca ne preseneča samo, kako čudovito zna za klavir edinole mag tako idiomatično zreducirati in predelati celotno partituro (tako, kakor so bili ljudje presenečeni nad Lisztovo zelo natančno transkripcijo Beethovnovе Šeste simfonije), temveč izredna zapletenost

Allegro con brio $\text{♩} = 108$

The image displays a page of a musical score for a symphony orchestra. The title at the top is "Allegro con brio" with a tempo marking of $\text{♩} = 108$. The score is arranged in two systems. The first system includes the woodwind section: Flutes, Oboes, Clarinets in B \flat , and Bassoons. The second system includes the string section: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass, along with the Horns in E \flat , Trumpets in C, and Timpani in C, G. The music is written in 3/4 time with a key signature of two flats. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the brass and timpani play sustained notes. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *p* (piano) are used throughout the score.

Primer 1

dela zaradi tehnike igranja, ki razkrije prednost koncertnega glasbenika, da vzame dela iz orkestralnega, orgelskega ali opernega repertoarja in jih umesti v novo, visoko specializirano okolje.

Glavne značilnosti tega novega okolja, kakršno se je razvilo sredi 20. stoletja, ponazarja Glenn Gould s svojim zelo izpopolnjenim in skorajda metakritičnim občutkom za to, kar dejansko je izvajalčevo ustvarjanje. Najprej povejmo, da je bil Glenn Gould prvi veliki izvajalec, ki je pri enaintridesetih letih napovedal umik s koncertnega odra; nato je vse življenje javno

A page of musical notation for a piano concerto, featuring multiple staves with treble and bass clefs, dynamic markings like 'cresc.' and 'f', and various musical symbols.

govoril, da je to storil, a je medtem ves čas igral, vendar nikdar več v koncertni dvorani. Posnel je na ducate plošč, napisal številne članke, predaval, delal radijske in televizijske oddaje in bil producent številnih svojih nastopov. Drugič, takoj ko je zapustil koncertno življenje, je Gould spremenil repertoar pretežno baročnih in sodobnih del, s katerimi se je odlikoval in zaradi katerih je zaslovel. Kot »koncertni odpadnik« je začel novo kariero, v kateri ni igral le Bacha in Schönberga, temveč Lisztove klavirske transkripcije Beethovnovе Pete in Šeste simfonije;

pozneje je posnel svoje transkripcije Wagnerja, vključno s »Svitom in potovanjem po Renu« iz *Somraka bogov* (Götterdämmerung), kakor tudi preludij v *Mojstre pevce Nüremberške* (Die Meistersinger). Ker so bile te partiture tako zapletene in zastrašujoče težke, se je zdelo, da je hotel Gould znova potrditi, da ima pianist prednost pri obvladovanju vseh drugih glasbenih polj in da to počne tako dovršeno, kakor da ima nedosegljivo superiorne in edinstveno »drugačne« sposobnosti za instrumentalno izvedbo.

V redukciji partiture iz njene celotne orkestralne različice, kakršno je napisal Beethoven, v sijajno pianistično miniaturizacijo, ki jo je naredil Liszt, je poudarjen celo dramatični moment. Če pogledamo razliko v obsegu teh dveh različic, opazimo, da je klavirska redukcija na metaforični ravni enaka prodoru vojske v koloni po eden skozi ena vrteča se križasta vrata, pri čemer ima pianist vlogo vratarja. (primer 1 in primer 2).

Tako delo lahko odigra samo profesionalni pianist – tukaj moramo opozoriti na pomembno, osrednjo vlogo pianistov v poteku razvoja, ki ga opisujem – in tako delo se ne izvaja več iz veselja (*amater* je beseda, ki jo moramo razumeti predvsem v dobesebnem pomenu), temveč je njegoa izvedba skorajda institucionalizirano mojstrstvo in zato javni dogodek. Glede na dolžino in obseg so transkripcije 19. stoletja za solistični nastop napisane za tehnično virtuosno izvajanje – z zapletenimi akordi in pasusi, preskoki itd., ki so značilni za igranje klavirja v času po Beethovnu. Kar doživljamo danes v koncertni dvorani, je dokončana premestitev glasbenega prizorišča za izvajanje partiture iz amaterjevega doma v koncertno dvorano, iz običajnega, pretežno domačega in zasebnega preživljanja časa k priložnostnemu, vzvišenemu, javnemu doživljanju solističnega ali koncertnega repertoarja, ki ga izvede profesionalni izvajalec.

Zdi se, da v drugi polovici 19. stoletja virtuozni za svoj koncertni program niso izbirali zgolj nekaterih del (kar velja še danes), temveč so bili njihovi koncerti maratonski pregled celotne glasbene literature. V legendarnih programih, ki sta jih izvajala Busoni v Berlinu in Anton

The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's Piano Sonata No. 17, Op. 31, No. 2, titled "Allegro con brio". The score is written for piano and strings. The tempo is marked "Allegro con brio" with a metronome marking of quarter note = 108. The key signature is two flats (B-flat major/D minor) and the time signature is 2/4. The piano part is marked "ff" (fortissimo) and "Streicher u. Klar." (strings and clarinet). The string part is marked "p" (piano). The score shows the first few measures of the piece, with the piano part featuring a rhythmic pattern of eighth notes and the string part providing a steady accompaniment. The score is presented in two systems, with the piano part on the top staff and the string part on the bottom staff.

Primer 2

⁶ Adorno, »Spätstil Beethovens« (1937), v *Gesammelte Schriften* 17, Suhrkamp, Frankfurt, 1982, str. 13–17. Najboljše in v angleščini napisano razpravo o pomenu Adornovih pogledov najdemo v Rose R. Subotnik, »Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptoms of Fatal Condition«, *Journal of the American Musicological Society* 29 (Summer 1976): 251–253.

Rubinstein v Sankt Peterburgu, je poslušalstvo dejansko doživelo veliko večurno transverzalo skozi celoten klavirski repertoar. Z igranjem celotnega Beethovnovskega ciklusa danes nadaljujejo krajše različice teh recitalov Artur Schnabel, Alfred Brendel, Daniel Barenboim in Richard Goode. Veliki profesionalni mojstri pravzaprav živo utelešajo zgodovino svojega instrumenta, njihovi programi so naracija te zgodovine, ki jo predstavljajo na poučen in integralen način. Slavni dirigenti orkestrov si prizadevajo za podobno kombinacijo nastopa in zgodovine (Bernstein z Mahlerjevimi simfonijami, Karajan z Brucknerjevimi simfonijami, Solti z Wagnerjem, Toscanini z Beethovnom).

Vse do prvih let 20. stoletja je večina koncertnih pianistov, ki niso bili skladatelji, v svoj program rutinsko vključevala dela sodobnih skladateljev. Verjetno je bil Artur Rubinstein zadnji pianist, ki je vse do svoje smrti pred nekaj leti v velik del svojega repertoarja vključeval dela skladateljev (*Petruško* Stravinskega, Ravelove *Valses Nobles et Sentimentales*, številna dela Szymanowskega, Albeniza, de Falla), katerih sodobnik in prijatelj je bil. Toda ta praksa dramatično izumira. Odlična newyorška pianistka Ursula Oppens je ena redkih prvovrstnih profesionalk, ki to še vedno počne. Sicer pa velja, da če niso koncertni programi profesionalcev antikvitetni, so kuratorski, občasno pa glasbenik izpolni dolžnost in je tudi poučen in sprejemljivo sodoben.

Koncerti zahodne klasične glasbe so potemtakem zelo usmerjeni, posebni in ekstremni dogodki. Njihovo osnovno načelo je komercialno in ni povezano samo s prodajo vstopnic in načrtovanjem turnej, temveč tudi s prodajo plošč v korist velikih korporacij. Koncertni dogodek je predvsem rezultat kompleksnega zgodovinskega in družbenega procesa – nekatere njegove vidike poskušam predstaviti tukaj – in ga lahko interpretiramo kot kulturni dogodek, ki stavi na izredno specializirane veščine, na izvajalčevo interpretativno in teatralno osebnost, zagrajeno z njegovo ali njeno obvezno nemostjo, ohranjajo pa ga dovezetnost, podreditev in potrpljenje publike. S temi dogodki ne tekmuje amaterjevo izkustvo, temveč druga javna prikazovanja specializiranih veščin (šport, cirkus, plesna tekmovanja), s katerimi lahko na najslabši in najbolj vulgarni ravni primerjamo koncert.

Pri koncertnem dogodku me zanima trajna, morda celo atavistična lastnost določenih vidikov nastopa, interpretacije in produkcije zahodne klasične glasbe, ki jo lahko proučujemo in raziskujemo prav zaradi njegove celostnosti in specializacije, vseeno pa sovпада z drugimi kulturnimi in teoretičnimi temami, ki niso glasbene, ali pa v celoti niso del glasbenega polja. Denimo, glasbeni nastop z narcisističnimi, samoreferenčnimi in, kakor pravi Poirier, samospraševalnimi lastnostmi, je brez dvoma osrednje in socialno najbolj izpostavljeno glasbeno izkustvo v moderni zahodni družbi, toda za izvajalca in poslušalca je hkrati osebno in tudi javno glasbeno izkustvo. Ti dve izkustvi sta medsebojno odvisni in drugo z drugim sovpadata. Toda kako razumeti povezavo med njima in, kar je zanimivejše, kako jo interpretirati? Nimamo posebno učinkovitih načinov, da bi lahko pogoje, ki nastop omogočajo, in njihovo povezanost s sociokulturno sfero razumeli kot koherentni del celotnega izkustva?

Theodor Adorno je v svojih izredno vplivnih teoretičnih razmišljanjih in analizah govoril o povezanosti med moderno ali novo glasbo in sodobno zahodno družbo. V njegovem delu me spodbujajo tri stvari, iz katerih tukaj izhajam. Razloge zanje bom razložil na hitro. Prvi je Adornova teorija, ki pravi, da se je glasba po Beethovnu (ki je umrl leta 1827) skorajda popolnoma umaknila iz družbenega področja v estetiko. Po Adornu je z Beethovnovim poznim slogom glasba postala neodvisna od sveta običajne historične realnosti.⁶ Adorno je bil prepričan o izjemnem

⁷ To je predmet Adornove *Philosophie der neuen Musik* (1949), prevedene v angleščino, *Philosophy of Modern Music*, prev. Anne G. Mitchell in Wesley V. Blomster, Seabury Press, New York, 1973. Knjiga se metaforično nanaša na Adornove koncepte poznega Beethovna in Wagnerja.

⁸ Adorno, *Philosophy of Modern Music*, str. 102.

⁹ *Ibid.*, str. 131.

¹⁰ *Ibid.*, str. 133.

¹¹ Adornova teza je, da medtem ko je bil pri Schönbergu dvanajsttinski sistem udejanjenje zgodovinske in filozofske krize, je danes povsem izgubil na moči. »Modern Music Is Growing Old«, *The Score* 18 (December 1956): 18–29.

dosežku Arnolda Schönberga, ki je v svoji teoriji in delu sto let po Beethovnovi smrti prvi razumel in zajel dejanski pomen glasbenega razvoja v prejšnjem stoletju. In ker ga je radikalno vključil v delo, je svoj nov temeljni princip razvil iz poglobljene, tragično stopnjevanje ločitve med glasbo in družbo.⁷

Tehnizacija dodekafonskega sistema, njegova povsem racionalizirana forma in vnaprej programirana ekspresivnost, njegova močno izražena pravila odpravijo tako transcendenco kot tudi afirmacijo in odtujitev; vse, kar je bilo doslej značilno za glasbo, njeni koncepti improvizacije, kreativnosti, kompozicije, variacije in družabnosti, pravi Adorno, je zdaj na paralizirani mrtvi točki.⁸ Od baroka naprej glasba ni zgolj dokumentirala buržoazne realnosti, temveč je bila ena njenih glavnih umetniških oblik, medtem ko se proletariat nikoli ni izoblikoval v glasbeni subjekt oziroma se vanj ni smel konstituirati. V zgodnjem 20. stoletju pa je imela radikalna sodobna glasba, kakršno so skladali Schönberg in njegova glavna

učenca Berg in Webern, svojo družbeno substanco, ki so jo povzeli izključno na glasbeni način. Sodobna glasba ni postala izolirana in hermetična zaradi »nedružbenosti«, temveč prej zaradi družbene zavzetosti.

Sodobna glasba izraža svojo družbeno »zavzetost s čisto barvo zvoka in čim bolj je ta poudarjena, tem bolj nepopačeno se ta lastnost kaže; sodobna glasba raje opozarja na tegobe družbe, kakor da jih prečiščuje v varljivi humanitarizem, s čimer bi se pretvarjala, da že zdaj živimo v njem.« Adorno nadaljuje: »Ta odtujitev je navzoča v konsistentni umetniški tehniki in prav to je substanca umetniškega dela. Sunki nestrpnosti, ki jih povzroča umetniška tehnika, se nenadno spreminjajo in osvetljujejo nesmiselnost sveta.«⁹ Če prav razumem Adorna, sodobna glasba prav s togostjo in oddaljitvijo od vsakdanjega sveta poslušalcev in morda celo izvajalcev uničujoče kritično kaže na degradirani in zato nesmiselni svet, prav na tisti svet, o katerem je trideset let prej Georg Lukács v *Teoriji romana* napisal svojo interpretacijo romana.

»Sodobna glasba,« končuje Adorno, se žrtvuje za ta cilj. Nase je prevzela vso temo in krivdo tega sveta. Njena sreča je v percepciji nesreče; vsa njena lepota je v njenem zanikanju iluzije lepote. Nihče si ne želi ukvarjati z umetnostjo – prav tako redko posamezniki kakor skupnosti. Umira neslišana, celo brez odmeva ... Glasba, ki je ne poslušajo, pade v prazen čas, kakor zgrešena krogla. Sodobna glasba si spontano prizadeva za to zadnjo izkušnjo, kar pogosto izrazi na mehaničen način (Adorno s tem misli na glasbo, ki se mehanično, nepremišljeno reproducira, kot Muzak ali glasba, ki služi za ozadje). Cilj sodobne glasbe je absolutna pozaba. To je sporočilo obupa spričo brodoloma.¹⁰

Impozanten Schönbergov lik obvladuje ta opis in nanj meče senco. Toda prepričan sem, da večina te Adornove teoretizacije preroško ni preveč tehtna, razen tega pa se prav namerno izogiba »sodobnim« skladateljem, kot so Debussy, Busoni in Janaček. (Leta pozneje je vendarle spisal esej z naslovom *Modern Music Is Growing Old* [Moderna glasba se stara] in jim priznal odlike.)¹¹ Serialna glasba ni postala samo absolutno (preveč) spoštovan akademski postopek, temveč je veliko zgodnjih mojstrskih del, napisanih na dunajski dvanajsttinski način, danes precej prestižnih in so pogostokrat na repertoarju.

Nekateri asketski kompozicijski postopki, ki ustvarjajo potujitveno distanco in jih je tako dobro opisal Adorno, so se vseeno obdržali in so še danes prisotni v ritualih virtuoznih nastopov,

¹² »Quelques souvenirs de Pierre Boulez«, *Critique* 471–472 (Aout–Septembre 1986): 745–747.

¹³ Prodoren zgled je Alan Durant, *Conditions of Music*, Macmillan, London, 1984.

čeprav je virtuoznost relativno redka. Ne samo, da se klasična glasba posluša, temveč se posluša v okviru novega estetskega in družbenega izkustva. Brž ko preidemo zenit druge dunajske šole v dvajsetih letih 20. stoletja, postane odlično izhodišče – pripomba, da je Adornova označba sodobne glasbe pravilna za čas, v katerem je pisal – neustrezno; analizo moramo razširiti v sedanost, v kateri pa se zdi aplikacija Adornovih opominov (si drznemo to reči?) sentimentalna. Dejstvo je, da je glasba še vedno umeščena v družbeni kontekst kot posebna različica estetskega in družbenega izkustva, in če sledimo Gramsciju, pripomore k temu, kar bi lahko imenovali izgrajevanje ali produkcija civilne družbe. Za Gramscija je graditev enaka ohranitvi, kar pomeni, da delo, ki ga opravijo člani družbe, ohranja stvari v teku; glasbeni nastop brez dvoma ustreza temu opisu, prav tako kakor kulturne dejavnosti, kot so predavanja, konference, slovesnosti ob promocijah, pogostitve po podelitvi nagrad itd. Družbene in tehnične nejasnosti velikega glasbenega nastopa so zato postadornovska priložnost za analizo in razmišljanje o vlogi klasične glasbe v sodobni zahodni družbi.

Drugo stvar, ki jo želim povedati o Adornu, čigar delo me je na različne načine globoko zaznamovalo, pojasni anekdota, ki jo je povedal Pierre Boulez ob smrti Michela Foucaulta. Čeprav s Foucaultom nikoli nista govorila o svojih intelektualnih specializacijah – Foucault o filozofiji, Boulez o skladanju – je Foucault nekoč Boulezu omenil neverjetno ignoranco sodobnih intelektualcev do glasbe, pa naj gre za klasično ali popularno glasbo.¹² Morda sta jih oba moža primerjala s prejšnjo generacijo evropskih intelektualcev, za katere je bilo premišljevanje o glasbi osrednji del njihovega dela. Denimo, Adorno in Ernest Bloch sta na svoji poklicni poti nedvomno dokazala velik pomen filozofije in religije za glasbo, ali pa resnično neizogibnost glasbene analize za Adornovo negativno dialektiko ali za Blochovo tezo o upanju in utopični misli.

Ko se ozremo na modernistično gibanje, v katerem je imela glasba osrednji kulturni pomen – spomnimo se Prousta, Manna, Eliota, Joyca –, imamo dober razlog, da prav tako, kakor je Adorno racionaliziral in ironično povezal Schönbergovo glasbo z moderno družbo, pojasnimo, kako je delitev intelektualnega dela nasploh po modernizmu povzročila fragmentacijo glasbene izkušnje. Historična muzikologija, teorija, etnomuzikologija in kompozicija so danes prisotne na večini akademskih glasbenih oddelkov, vendar jih poučujejo kot štiri ločene predmete. Glasbena kritika je danes poročilo o obisku koncertov, ki so dejansko minljivi, neponovljivi dogodki, ponavadi niso posneti in jih ni mogoče ponovno doživeti. Iz zanimivih prikazov intelektualnega dela, ki so jih naredili v tako imenovanih kulturnih študijah, vendarle lahko razberemo določene vidike glasbene izkušnje, ki se pojavljajo v kulturnem okviru sodobnega zahoda.¹³ Enega teh vidikov sem poimenoval nastop kot dogodek, zato ga bom proučeval iz te širše kulturne perspektive.

In nazadnje, Adornova glavna teza o sodobni glasbi pravi, da njen ekskluzivizem in hermetična resnost nista nič novega, temveč dokazujeta kvazinevrotično vztrajanje na ločenem, skorajda nemem in formalno nediskurzivnem značaju glasbe kot umetnosti. Vsakdo, ki je pisal ali premišljal o glasbi, se je seveda spopadel s problemom pomena in interpretacije, toda vedno se je moral vrniti k resni oceni tega, kako glasbi kljub vsemu uspeva ohranjati molk, skrivnostnost ali metaforično tišino, kar na drugi strani simbolizira avtonomijo glasbe kot umetnosti. Adornovski model glasbene zgodovine, ki ga je zanimivo analizirala Rose Subotnik, kaže, da se glasba šele po Beethovnu izmika filozofski opredelitvi in da je z »odtujitvijo, ki je prisotna v dosledni [Schönbergovi] glasbeni tehniki«, konec privatizacije umetnosti, ki se je začela v zgodnji

¹⁴ Subotnik, »The Historical Structure: Adorno's 'French' Model for the Criticism of Nineteenth-Century Music«, *19th Century Music* 2, (July, 1979): 36–60.

¹⁵ Celoten naslov je *Understanding Toscanini: How he Became an American Culture-God and Helped Create a New Audience for Old Music*. Knjigo sem podrobneje recenziral v *The New York Times Book Review* (March 8, 1987).

romantiki.¹⁴ Ne, da se ne strinjam s tem pogledom in zdi se, da isto misli tudi Carl Dahlhaus, ki v obsežni raziskavi *Nineteenth-Century Music* [Glasba 19. stoletja] (ki se sklicuje na zgodnejšo glasbo) precej subtilno in podrobno osvetli isti model. Toda če se izrazim natančneje, menim, da lahko gledamo na javno naravo današnjega glasbenega nastopa –, ki naj bi bil seveda profesionalen, ritualiziran, specializiran –, kot na način prečkanja vzeli med družbeno in kulturno sfero na eni strani in ločenostjo

glasbe na drugi. Nastop je zato pregiben in zelo determiniran prostor konvergence, kjer se srečata specifično in splošno: glasba kot najbolj specializirana estetika z disciplino, ki je lastna samo njej, nastop kot splošna, družbeno dostopna oblika kulturne predstavitve glasbe.

Vendar pa je – in zdaj se vračam k svoji glavni tezi o nastopu kot dogodku – treba poudariti družbeno nenormalnost koncertnega rituala. Občinstvo privabi na koncerte tisto, za kar si prizadevajo izvajalci na koncertu ali na opernem prizorišču, in to je natančno tisto, s čimer ne more tekrovati in česar ne more doseči večina poslušalcev. Toda ta nedosegljivost, ki je tako presenetljivo dramatična, ko jo vidimo pred seboj na odru, je odvisna od nevidnih zmožnosti in sposobnosti, ki jo omogočijo: od izvajalčeve vadbe in talentov; od kulturnih posrednikov, kot so koncertna združenja, menedžerji, prodajalci vstopnic; od sovpadanja različnih družbenih in kulturnih procesov (vključno z revolucijami v kapitalizmu in telekomunikaciji, elektronskih medijih in letalskem potovanju) in želje ali apetita občinstva po določenem glasbenem dogodku. Rezultat bi lahko imenovali ekstremni dogodek, ki je nekaj, kar presega vsakdanjik, kar je nereduktibilno in časovno neponovljivo, njegovo pravo bistvo pa lahko izkusimo zgolj pod relativno strogimi in neizprosnimi pogoji.

Ekstremnost in strogost sodobnega nastopa nista prišla pri nikomer bolj jasno do izraza kakor pri Arturu Toscaniniju in njegovem spoju skrupulozno fanatične pozornosti in nadzemeljskega obvladovanja glasbene tehnike – torej kombinaciji neverjetnega spomina, popolnega doje-manja partiture, avtoritativnega razumevanja vsakega inštrumenta in tako dalje. Že od časov ameriške kariere in skorajda neprekinjeno od njegove smrti poteka neskončna razprava o Toscaninijevih dosežkih, njegovi impresivni zapuščini, njegovem vplivu na dirigiranje, na splošno o njegovi muzikalnosti in tudi o njegovih pomanjkljivostih. V razpravi o Toscaniniju velja omeniti enega prav zanimivih in provokativnih opomnikov, knjigo Josepha Horowitza *Understanding Toscanini* [Razumevanje Toscaninija],¹⁵ ki je izšla leta 1987. Horowitz se je poglobil v debato, čeprav v svoji tezi, da se je Toscaninijev napeti, pretirano realistično objektiviziran slog odlično skladal s korporativnim etosom NBC in njegovo ambicijo, da tako kot z Barnumom tudi s Toscaninijem ustvari širše občinstvo za klasično glasbo, pogosto bodisi prezre bodisi krivično zapostavi resnično naelektrene – četudi pretirano poudarjene – značilnosti Toscaninijevih nastopov.

Po drugi strani pa kljub oblici podrobnosti, ki jih Horowitz zabeleži, in tudi kljub občudujočim, a vseeno kritičnim pripombam o deloma nezavednem sovpadanju Toscaninijevih strogo estetskih pogledov s korporativno ideologijo Davida Sarnoffa Horowitz ni tako oster kakor Adorno, ki označi Toscaninijev *Meisterschaft* za fuhrrskega, ki tak, kakršen je, po Adornovih besedah temelji v »železni disciplini – prav samo železni«. Po Adornovem mnenju Toscaninijevi nastopi povsem zatrejo simfonično delo zaradi vnaprej določene dinamike, zaradi neupoštevanja napetosti in zaradi »zaščitniške osredotočenosti na delo«. Toscanini v svojih nastopih z nadzrom preprečuje glasbi, da bi delovala tako, kakor bi morda hotela: nezmožen je pustiti, da bi

se fraza »odigrala do konca«, poudarja sopranske dele (kakor v Wagnerju) in »temeljito očisti« kompleksen kontrapunkt, drži se omejenega repertoarja 19. stoletja, s čimer vsiljuje izogibanje baročni ali napredni sodobni glasbi. Zaradi te namišljene objektivnosti (*sachlichkeit*) uteleša Toscanini za Adorna »triumf tehnologije in administracije nad glasbo«, čeprav je v predstavah italijanske opere ustvaril neko natančnost (brez razvlečenosti in sentimenta), ki je prej operne uprizoritve v Nemčiji niso imele.¹⁶

Pravzaprav lahko sprejmemo tako Adornovo kakor tudi Horowitzovo stališče – še posebej, ko govorita o Toscaninijevi sokrivdi pri oblikovanju okusa v osnovi nepismenega množičnega trga, ki ga bolj zanimajo stereotipi o »največjih svetovnih dirigentih, ki dirigirajo najbolj slavno svetovno glasbo«, kakor pa rafinirani in poučni nastopi, denimo, Eugena Jochuma, Otta Klempererja in Wilhelma Furtwänglerja (ki jih je, kakor pravi Horowitz, Toscanini v Ameriki povsem zasenčil) – torej, njuni stališči lahko sprejmemo, ne da bi se v celoti strinjali, da je Toscaninijevo delo razjasnilo tisto, kar je ekstremnega v samem koncertnem dogodku. Po mojem mnenju je to glavna pomanjkljivost v njunih sodbah o fenomenu Toscanini. Njegova še vedno dostopna izvedba *Eroice* iz leta 1938 je absolutno okorelo dosledna in razkriva logiko Beethovnovе glasbe, s čimer razgrne proces, skorajda naracijo, ki je skrajno edinstvena, izredna in nasprotna od vsakdanjika. Izvedba je tako zelo izdelana, da daje občutek, kakor da je čista estetska alternativa trdemu delu v vsakdanjem človekovem življenju.

Kot je značilno za Toscaninija, začetni akordi *Eroice* v Es duru naznanijo ta proces z razločno avtoriteto dveh zaporednih gromov. Zatem začnejo čela brez trohice sentimentalnosti ali rubata igrati osnovno temo, ki jo predajo flavtam in trobilom, dokler v 41. taktu z gigantskim *tutti* ves orkester ne povzame teme: vse to se zgodi v eksaktnem časovnem okviru, v katerem brez kakršne koli prikrite olepšave ali obotavljajoče se nostalgije strogo in odkrito strne pihala. Ne gre za to, da Toscanini poudari samo melodijo (kakor pravi Adorno), temveč za to, da izpelje vsak takt partiture z napeto nujnostjo, ki vnaprej napoveduje izraznost jasnega gibanja, zaradi česar se zdi, da zgolj provizorično ali na primeren način uporabi glasbo, kakor pa da povezuje ustrezne, za orkester zasnovane fraze, ki so izpeljane iz človeškega glasu.

Zdi se mi, da je v tem primeru Toscanini hotel poudariti ali morda uveljaviti povsem nasprotno značilnost izvedbenega dogodka, to je njegovo popolno nepovezanost z navadnimi, ponavljajočimi se ali predpisanimi procesi v vsakdanjem življenju. Nič čudnega, da je Adorno bolj cenil Furtwänglerja. Pri njegovi izvedbi, recimo, Brucknerja ali Schubertove 9. simfonije je bilo opaziti, da izhaja iz osebne, intuitivne interpretacije, ki jo je kakor po golem naključju pokazal in razkril na javnem koncertnem odru. Toscaninijev nastop ima bolj suhoparne, bolj trdne akustične in ekspresivne poteze, zato je koncertni oder javni dogodek in *samo to*; dviga se pred nami, brez vsakršnih sledi doma, individualnega subjekta, družine, tradicije ali nacionalnega sloga. In ker je dejansko zelo težko dokazati, da z logičnega stališča Toscanini nima prav, ali da koncerti v poznem kapitalizmu dejansko »ustvarjajo glasbo« ali »interpretacijske skupnosti« ali skupno »subjektivnost« in da krši tradicije nastopa, ki so nastale v 19. stoletju v Berlinu in na Dunaju, se v glavnem nerado priznava, da izvira nesproščen čustveni pritisk, ki ga je Toscanini s svojimi nastopi prenašal na svoje občinstvo, neposredno iz tega, kar je ekstremnega v samem dogodku. Toscanini ni imel stika s tradicijo reflektivnega skladanja, ki zares ni bila njegova. Izgubil je zvezo z zanesenjaštvom in permisivnostjo amaterske glasbene izkušnje, ker se je specializiral za estetiko koncertnega repertoarja, ki je temeljila izključno na velikih delih iz preteklosti. Zato menim, da je Toscaninijevo dirigiranje spremenilo celoten posel v posebnost in

¹⁷ Otto Friedrich, *Glenn Gould: A Life and Variations*, Random House, New York, 1989; na str. 15–16 glej zgodbo o tem, kako se Gould ni igral s frnikolami, kako ni hotel ujeti teniške žogice itd.

ga potisnilo nekaj korakov naprej, tako da je postal za nekaj časa prevladujoča glasbena paradigma. Ker je to paradigmo potrdil in podpiral korporativni zaščitnik, je to natančen kazalec poslovne pronicljivosti in kajpada načina delovanja kulturne industrije.

Ta celotni vzorec s svojimi umetnimi in restriktivnimi mejami natančneje pojasni kariero in nastope Glenna Goulda, ki so še bolj izredni od Toscaninijevih. Na tem mestu moram povsem jasno povedati, kaj imam v mislih in česa *ne*. Ne trdim, da sta Toscanini in Gould edina dva izvajalca, ki sta zanimiva; daleč od tega. Prav tako ne mislim, da opredelujeta vse možnosti interpretacije in reprodukcije zahodne klasične glasbe. Vseeno pa mislim, da pojasnjujeta in prikazujeta usodo glasbe in glasbenega ustvarjanja, ko je to po koncu obdobja, ki ga Adorno v *Philosophy of Modern Music* [Filozofiji moderne glasbe] opiše kot heroičnega in tragičnega hkrati, vse bolj osredotočeno in skrčeno v nastop kot dogodek. Reči moramo, da je koncertni dogodek v družbi, ki je še vedno (četudi morda samo v sledovih) zavezana osrednjim klasičnim kanonom vodilne evropske tradicije, izpodrinil sodobnega skladatelja (ki je z redkimi izjemami pomemben večinoma za druge profesionalne skladatelje in je zato marginaliziran). Če se zdi za kulturni fenomen misel o tekmovanju med izvajalcem in sodobnim skladateljem preveč preprosta, lahko tudi rečemo, da je družbeni red, v katerem je koncertni dogodek najpomembnejši dejavnik, iznašel povsem ločeno alternativo za ustvarjanje glasbe. Medtem ko je skladatelju, ki je bil avtor in izvajalec, pred enim stoletjem pripadalo osrednje mesto na odru, je zdaj na njem samo izvajalec (popularni pevec, pianist, violinist, trobentač ali dirigent). Zato se moramo posebej posvetiti nastopu, ki nastane, kakor pripomni Poirier, »iz akumulacije prikritih dejanj«. Ta nazadnje postane, pravi, »oblika, ki si drzne tekmovati s samo realnostjo za nadzor nad mislijo, ki ji je izpostavljena.«

Gould začne kariero glasbenega izvajalca (skorajda preveč brezhibno) prav v času Toscaninijeve smrti, leta 1957. V nedavno objavljeni Gouldovi biografiji, ki jo je napisal Otto Friedrich, je dovolj podrobnosti, da razumemo neizprosno umetne in s stališča tega, kar velja za družbeno in kulturno »normalno«, togo nenormalne poteze v njegovem življenju. Te so tako močne, da se Gould ne zdi samo nenaraven, temveč protinaraven, saj se je na primer kot otrok zaradi občutljivosti rok ogibal in bal celo previdnega igranja s frnikolami. Poleg tega Gouldova povprečna družina (zdi se, da se je od nje vsaj oddaljil, če ne odtujil), njegova namerna samotnost in celibat, njegov neobremenjeni in neovirani način igranja (zdi se, da mu njegov edini učitelj v Torontu ni predal tako rekoč nobene svoje ideje) ustvarjajo iluzijo o človeku, ki se je rodil sam iz sebe, ki je ponovno ustvaril in celo ponovno iznašel igranje klavirja, kakor da bi začel iz nič.¹⁷

Gould je umrl leta 1982, ko mu je bilo petdeset let; kot sem že povedal, je na javnih koncertih igral samo kakih deset let – od sredine petdesetih do sredine šestdesetih let 20. stoletja –, po umiku iz koncertnega življenja pa je nenehno snemal plošče, televizijske oddaje, filme in radijske oddaje, v katerih je večinoma, a ne v vseh, igral klavir. Zdi se skratka, da sijajno nadarjen Gould nikoli ni naredil ničesar, kar ne bi bilo nekako namerno ekscentrično. Trdil je, da se izogiba romantičnim skladateljem (Chopinu, Schumannu, Lisztu, Rahmaninovemu), ki sestavljajo jedro glavnega repertoarja nastopajočih pianistov, in se namesto tega osredotoči na Bacha ali na skladatelje 20. stoletja, kakor so Schönberg, Krenek in Hindemith; poleg tega je bil videti naklonjen nenavadnim skladbam drugih skladateljev (denimo Beethovnovim, Brahmsovim, glasbi Richarda Straussa, Sibeliusovim, Bizetovim, Griegovim in Wagnerjevim) in njihove skladbe je včasih študiral kakor nihče drug, pogosto jih je igral na način kakor noben drugi pianist; na nastopih je igral dela skladateljev, ki jih ni maral in za katere se je zdelo, da jih

prezira: značilen primer tega je posnetek skorajda vseh Mozartovih klavirskih sonat in čeprav so tudi drugi pianisti izvajali dela, ki jih niso zanimala, tega ni razglašal nihče razen Goulda in temu ustrezno je tudi igral.

Gouldova osupljiva virtuoznost in ritmična dovršenost sta ustvarili zvok, ki je bil idealen za jasnejšo zvočnost kompleksne glasbe ter za bolj bister uvid v organizacijo te glasbe kakor zvok drugih pianistov. Ko je komajda prestopil najstniška leta, je naredil svoj prvi posnetek, Bachove *Goldbergove* variacije; mladi pianist z izrednim pianističnim talentom je nepreko-sljivo predstavil izjemno kontrapunktično logiko tega dela, njegovo vrtoglavo lepoto, a vendarle zelo natančno strukturo in odlično klaviatursko razvrstitev. Osnovno, kar moramo omeniti o Gouldovem zvoku, njegovem slogu in njegovi celotni držji, je seveda njegova popolna ločenost od sveta drugih pianistov, drugih ljudi, drugih prerogativov. Za njegovo kariero se namreč zdi, da je sestavljena iz zavestno nasprotne naracije od tistih karier drugih glasbenikov. Ko je Gould enkrat razumel in sprejel začetne omejitve, moramo v retrospektivi ostalo njegovo delo razumeti kot posledico.

Te omejitve – z vsiljeno disciplino vred sestavljajo to, kar sem imenoval »nastop kot ekstremni dogodek« – je postavil sam sistem nastopa in del sistema nastopa je bila iluzija o izvajalčevi odmaknjenosti od rutinskih potreb, vendar ne gre samo za odmaknjenost od drugih načinov nastopanja, temveč tudi od človeškega življenja, kakršno živijo druga človeška bitja. To zelo prepričljivo poudari Friedrichova knjiga. Gould ni ne jedel, ne spal in ne socialno deloval kakor kdor koli drug. Pri življenju so ga držala zdravila, njegove glasbene in intelektualne navade pa so bile zaznamovane s hudo nespečnostjo ter neskončnimi kvazikliničnimi samoopazovanji; na vse mogoče načine se je absorbiral v nekakšno brezračno, a nepopačeno nastopno enklavo, ki pa je, paradokсно, nenehno spominjala na koncertni oder, ki ga je zapustil. Občasno se je zdelo, kakor da je stopal mimo odra v nenavadni svet onkraj njega.

V retrospektivi lahko Gouldovo neposredno interpretacijo Bacha prav z začetka kariere razumemo kot osupljivo pravilno, strateško izbrano izhodišče. Če poslušamo začetni motiv *Goldbergovih* variacij, ki jih je posnel leta 1955, bomo presenečeni nad odkrito neposrednostjo proleptično napovedane teme (kakor da je v njej v krhkem obrisu nekako skrito orjaško delo), presenečeni ne bomo zgolj nad obsežnim širjenjem variacij, ki jih je Bach izpeljal iz nje, temveč tudi nad Gouldovo fantastično izvedbo, njegovo opojno vihravostjo, ki pride do izraza tudi v mirnih trenutkih, nad njegovim neidiomatičnim stopnjevanjem klavirskih perkusijskih lastnosti, njegovim neustrašnim premagovanjem najbolj zapletenih struktur in oblik. Gould je potreboval *Goldberga* zato, da se je nemudoma razlikoval od drugih debitantov (ki so vedno izbrali bolj predvidljiv repertoar kot on), kakor da se je odločil, da ne bo začel z romantično tradicijo, pri kateri so vztrajali virtuočni izvajalci, temveč da bo *svoj* poklicni pedigree začel z zgodnejšimi deli kakor oni, v sedanjosti pa jih bo neustavljivo prehitel.

Zatem je Gould posnel Partiti, oba dela *Dobro uglašenega klavirja*, tokate, angleške in francoske suite, invencije, kratke preludije in fuge ter osrednji del *Umetnosti fuge*; izvedel in posnel je še nekatera druga koncertna dela (concerte in sonate za violino in gambo). V teh izvedbah ne izstopa toliko enoten slog, temveč jasna, neposredno impresivna in neprekinjena odločnost ter retorični nagovor, ki ju je v desetletjih, ko je nastopal v javnosti, zaznamoval in poudaril s številnimi manirizmi – mrmranjem, dirigiranjem, nizkim stolom, slabo telesno držo itd. Celo kratke serije izvlečkov iz njegovih posnetkov razkrivajo jasnost tonov, ritmično inventivnost, lahko tonalno in prstno doslednost, iz katerih sta se lahko razvila neprekinjena izvajalčeva indentiteta in izvedbeni podpis.

Omenim naj, denimo, nekaj preludijev in fug iz *Dobro uglašene klavirja*, v katerem Gould prenovi v bistvu resnobno, didaktično vajo in jo spremeni v niz razpoloženskih kosov, natančno izvedenih na korekten kontrapunktičen način, toda vedno jih izrazi, oblikuje in predstavi s povsem enotno karakterizirizacijo. V njegovih posnetkih tokat, na primer francoskih suit, so iz plesa navdihnjeni stavki presenetljivo živahni, kar povsem prekrije družbeni izvor suit in jih spremeni v abstraktno tipizacijo posebnih ritmov in sinkopiranja. Z uporabo iste tehnike se je Gould lotil serije tako imenovanih »majhnih« preludijev in posnetek enega od njih (BWV 933 v C duru) je sijajna študija prepletanja vzorcev – sprememba akorda z arpeggiom, zaporedni deli skladbe s poudarjenimi temami – , ki jih je Gould s svojo zelo močno poudarjeno ritmično energijo ohranil jasne in vihrave.

Vendar pa nobena izredna stvar, ki jo je naredil Gould, ne bi bila mogoča brez resnično redke prstne tehnike, ki se mimo meri z »legendarnimi« mojstri tehnike, kakor so Vladimir Horowitz, Jorge Bolet, Arturo Benedetti Michelangeli in še en ali dva druga. Pri Gouldu se je vedno zdelo, da je dosegel brezšivno enotnost prstov, klavirja in glasbe, ki jo je igral, da se eden podaljšuje v drugega in da so vsi trije od začetka do konca nerazločljivi. Bilo je, kakor da bi Gouldova virtuoznost vso lahkotnost docela črpala iz skladbe in ne iz usedlin tehnične atletike, ki se je neodvisno izgrajevala leta in leta. V tem pogledu ima Pollini neko enako lastnost kakor Gould, toda v polifonični glasbi se Gould razlikuje od vsakega drugega pianista po presenetljivo večjih prstih. Samo veliki organist Bach komunicira na nekoliko podoben način, s to razliko, da se je Gould kot koncertni pianist zavedal pomembne teatralične strukture, ki ga opozarja na to, čemu je na drugi strani delitve med občinstvom in izvajalcem.

Toda Gould se je od drugih pianistov razlikoval še po dveh stvareh. Prvo sem že omenil. Leta 1964 je nehal igrati na koncertih. Takrat je popolnoma opustil nastopanje »v živo« in se posvetil snemanju, pisanju in skladanju. Čeprav je bila njegova kariera na koncertnih odrih zelo uspešna, je dejal, da je nastope »živo« opustil zato, ker glasbo teatralično popačijo in pa zato, ker na koncertih nima možnosti za obvezen »drugi posnetek«, ki ga omogoča snemalni studio, oziroma nima možnosti, da ponovi dele skladbe, ki jih je treba dodatno izpopolniti in zgladiti.

Druga Gouldova zelo pomembna lastnost je bil njegov izjemen – če ne bujen – govorni dar, ki je prišel bolj do izraza, ko ni več nastopal na koncertih (v šestdesetih je začel predavati). V nasprotju s številnimi nastopajoči glasbeniki se je zanj zdelo, da nima samo idej in duha, temveč zmožnost, da jih kot izvajalec in tudi kot kritik vključi v glasbo. Skratka, njegovi nastopi so bili blizu njegovi razlagi in njegove diskurzivne trditve so se pogosto porodile iz pianističnega dela. To je bilo najbolj očitno (kakor bomo kmalu videli) v odlični seriji filmov o Gouldu, ki so jih posneli britanski, kanadski, francoski in nemški režiserji. V filmih je Gould govoril, igral, ponazarjal svoje ideje z iskrivo bistrostjo, in kar je imelo velik učinek, posneti so bili v različnih prostorih: v dnevni sobi, vadbenem prostoru in predavalnici. Tako je bil hkrati glasbenik, učitelj, »osebnost« in izvajalec.

Če Gouldu vzamemo eno teh različnih vlog, se pravzaprav soočimo z *bolj* neverjetnim, a manj zanimivim fenomenom. Mislim, da Gould kot pisec potrebuje klavir in da opravi delo, kot pravi, potrebuje neposrednost svojega živahnega duha. O objavljenem gradivu, zbranem v knjigi, ki je venček esejev, člankov in besedil z ovitkov plošč, se je premalo pisalo in razpravljalo.¹⁸ Knjiga zgovorno razkriva bistroumnost in parodijo, ki pa sta za moj okus prisiljeni in nezanosno dolgovezni. Gould ni imel intelektualne discipline, prav tako ni bil povsem kultiviran človek in kljub gostobesednosti se je v njegovem znanju pogosto pokazala nerodna okornost

naivnega vaškega filozofa. Vseeno pa je njegovo pisanje nujni besedni kontrapunkt, ki si ga je izbral kot izvajalec, kar je paradoks. Gould je tako namerno razširil omejeni teatralni prostor, ki ga omogoča šele nastop kot ekstremni dogodek; v ta prostor je vključil govor, čas v pomenu trajanja in medigro iz vsakdanjika, ki jih ne obvladuje gola zaporednost. Potemtakem je bil za Goulda nastop inkluzivni fenomen, toda kljub temu je zaradi svoje izučene ekscentričnosti ohranil omejitve in odmaknjenost nastopa. Njegovi nastopi so bili poleg tega očitno povezani s sodobnim tehnološkim in kulturnim okoljem, predvsem z njegovim dolgoletnim razmerjem z gramofonsko založbo CBS in Canadian Broadcasting Corporation.

V zadnjem delu njegove kariere je nekaj jamesovskega: Goulda bi lahko interpretirali kot enega simboličnih likov osemdesetih let 19. stoletja, ki jih Henry James uporablja v svojih parabolah, v katerih razmišlja o dveh problemih: o večini pisanja in osebnosti umetnika. Prav lahko si predstavljamo, kako James snuje zgodbo o umetniku z imenom Glenn Gould, ki se odloči po desetih letih koncertnih nastopov, ko je bil ujetnik prodajalcev vstopnic, urnikov in koncertnih menedžerjev, da bo avtor svojih besedil in tako celotnemu procesu nastopov vsili – na kar je bil navsezadnje obsojen v času specializacije – svojo osebno preobrazbo: domov vabi prijatelje in zanje igra. Na ploščah, posnetih v pokoncertnem obdobju, Gouldovo občinstvo sliši enako prepoznaven slogovni pečat, čeprav je – če vzamemo posnetek Wagnerjevih transkripcij kot primer nove transformacije – razširil repertoar od Bacha na wagnerjanski kontrapunkt in melodijo s konca 19. stoletja, ki ju je transkribiral v maniri poznega 20. stoletja in vanju prenesel moderni idiom, katerega začetnik za sodobni klavir je bil sam.

Najbolj značilna Gouldovska citata sta preludij v *Mojstre pevce* in v precejšnji meri predelana različica *Siegfried Idyll*. Orkestralni del, ki je uvod v edino Wagnerjevo šaljivo opero, je Gould razumel in odigral tako, kakor ga ni nikoli dotle noben dirigent ali orkester: nastal je kompendij kontrapunktičnega stila 18. stoletja, ki ga Gould razkrije publiku z nekakšno anatomsko večglasnostjo in s tako brezhibno virtuoznim igranjem, da pozabimo, da ga igrajo človeške roke. Proti koncu, ko postane Wagnerjeva kompozicija za orkester preveč zgoščena in število simultanih tem preveliko celo za Goulda, pianist uporabi (kar nam pove na ovitku plošče) sinhronizacijo in posnetek enega dela zgoščene partiture pokrije s posnetkom drugega dela. Kakor da bi Gould s podvojitvijo prednosti, ki jih ima elektronski izvedbeni dogodek, eksponentno povečal tudi izvrstnost in moč izvajalca, da ostane trajni koncertni ljubljenelec. V svoji transkripciji *Siegfried Idyll* umiri Wagnerjeve tone, zato transkripcija za klavir ni več tako podobna izvorniku, ki je napisan za orkester, s čimer poudari posebnost klavirske reprodukcije 20. stoletja. V obeh primerih pa v zapiskih na ovitku plošče dodatno podkrepi svoje ideje o Wagnerju.

Očitno je Gould menil, da zgolj z igranjem svojih idej njegova izbira Wagnerja ne bi bila tako razumljiva, zato jo je dopolnil z »dodatnim« besedilom. Opozoriti je treba, da je Gouldove ideje vredno raziskati; ne zgolj zato, ker so svojstveno tehtne (v kanadskem kontekstu so denimo izredno odmevne, kakor je prikazal B.W. Powe v knjigi *The Solitary Outlaw* [Samotni izobčenec]¹⁹, temveč tudi zato, ker nam kažejo Goulda, ki kot pianist izvajalec javno razpravlja o svojem delu in v diskurzu upošteva vse, kar lahko pojasni kot pianist in kot kritik. Kot taka so torej Gouldova opažanja tudi najboljši primer nastopa kot dogodka, ki se je učinkovito iztrgal iz naveličane rutine in nereflektiranega konsenza, ki ponavadi ohranjata koncertni dogodek kot relativno mrtvo družbeno obliko. Toda govorim tudi o tem, da so Gouldovi nemirni pohodi v pisanje, na radio, televizijo in film poudarili, navdihnili in pojasnili njegovo igranje, mu dali lastno estetiko in kulturno prezenco in njegov ne vedno jasen namen pri tem je bil, da

²⁰ *The Glenn Gould Reader*, str. 331–357.
Glej tudi Payzant, opomba 22, spodaj.

²¹ Jonathan Cott, *Conversations with Glenn Gould*, Little, Brown, New York, 1984.

o nastopu govori v kontekstu družbe, ne da bi razvrednotil v temelju reinterpretativni, reproduktivni proces. Mislim, da je to adornovsko merilo Gouldovega dosežka, pa tudi njegovih omejitiv. Te postavlja pozni kapitalizem, ki je obsodil klasično glasbo na osiromašeno obrobje in na antiintelektualizem, ki se skriva pod dežnikom »avtonomije«. Tako kot Toscanini pred njim je Gould vendarle postavil merilo, ki se lahko v umetnosti brez preprosto razumljive ideološke ali družbene vrednosti (morda je to vidik, ki ga Poirier imenuje moralna nevtralnost in nedolžnost) sam interpretira.

Iz njegovega pisanja je povsem razvidno, da se Gouldu ni zdelo prav nič nenavadnega, če nekdo dobro igra klavir. Hotel je pobegniti pred vsem, kar je njegovo realnost določalo ali pogojevalo kot realnost človeškega bitja. Njegovo najljubše stanje je bila »zamaknjenost«, najljubša mu je bila glasba, ki ni bila napisana za določene inštrumente in zato »že inkorporirana«, najbolj je poveličeval *mir, ločenost, izolacijo*. K temu je Friedrichova biografija dodala še *nadzor*, ki je vodilni motiv večino Gouldovega življenja. Razen tega se zdi, da je bil Gould prepričan, da je umetnost »misteriozna«, in dopušča »postopno, dosmrtno gradnjo čudežnosti in jasnosti«. Če se to izrazi preko radia ali posnetkov, dobi »elemente estetskega narcizizma« in je odgovor »na izziv, da vsak človek kontemplativno ustvari svojega lastnega boga«.²⁰

To ni popoln metafizični nesmisel, še zlasti ne, če ga beremo kot pojasnilo Gouldovega specifičnega položaja. Zdi se, da je bil povsem nezadovoljen z neverbalno, nediskurzivno naravo glasbe – z njenim molkom o sebi – in tudi s tem, da je koncertni pianist. V zabavnih intervjujih z Jonathanom Cottom iz leta 1974, ki so bili najprej objavljeni v reviji *Rolling Stone*, nato pa predelani v knjižico, opremljeno z lepimi fotografijami,²¹ Gould šaljivo pretirava, ko pravi, da je sposoben v pol ure vsakega človeka naučiti pianističnih veščin. Drugje govori o tem, da komajda vadi ali zase igra klavir. Bolj so ga zanimali tisti vidiki glasbe in lastnih talentov, ki so se prelivali iz glasbenega izraza v jezik, zanimali so ga načini, kako naj vsakdanje opomnike, ki so ga opozarjali na zavezanost skladatelju in tudi občinstvu, preobrazi v utopičen, neskončno spremenljiv in raztegljiv svet, v katerem ni bilo časa in zgodovine in zaradi katerega je bil celoten izraz jasen in logičen in v katerem ga sploh niso ovirali izvajalci iz-mesa-in-krvi in ljudje.

Če upoštevamo, da je to zapis o Gouldovem dosmrtnem boju za to, da bi bil več kakor samo koncertni pianist, je njegovo pisanje vredno pozornosti. Ne morem reči, ali je Gould pisal zato, ker je imel svojo kariero za luksuzno stvar, ki jo je treba transcendirati, ali pa zato, da je z verbalno vnemo prikril globljo osebno krizo, iz katere pravzaprav ni imel izhoda – kakor da bi se bal zrelosti in z njo življenjskih procesov v človeški družbi. Toda v podtonu njegovih pogosto vedrih besed se skriva nekaj veliko manj prepričanega in zadovoljnega, kakor dopušča Gouldov nedvoumen način: o tem smo lahko prepričani.

Nemara je v Gouldovem pisanju najbolj zanimivo to, da poskuša prenesti svoje ideje o glasbenem nastopu na druga področja. In njegovo pisanje seveda spominja na njegovo glasbo, pa ne zato, ker se nanaša na način njegovega igranja oziroma ker povzema svoje igranje, temveč po načinu, kako se človeka dotakne s svojo nemirno energijo in z neprizanesljivo artikulacijo pomenov, ki niso ne trdni in ne povsem dosegljivi. Gre za skoraj enako igranje kontrapunkta, v tem primeru med besedami in nastopom, ki ga slišimo tudi v Gouldovih posnetkih Bachovih fug. Zaradi njegove vitalnosti so to redka in dragocena doživetja.

Gouldovi filmi dodajajo še drugo dimenzijo in najzanimivejši med njimi ga prikaže pri izvajanju bodisi kontrapunkta (večinoma fug in kanonov) bodisi variacij. Enourni film je posvečen fugi in obsega izbor iz Bachovega *Dobro uglašena klavirja*, zadnji stavek Beethovne

²² Geoffrey Payzant, *Glenn Gould, Music and Mind*, 1978; ponatis Key Porter Books, Toronto, 1984.

²³ Glenn Gould: *Non, je ne suis pas de tout un excentrique*, montage et presentation de Bruno Monsaingeon, Fayard, Paris, 1986.

sonate, opus 110, in izredno tekočo in demonsko izvedbo zadnjega fugičnega stavka Hindemithove Tretje sonate. Slednje je odlično delo, ki ga danes na koncertih komajda še igrajo zaradi intelektualne malodušnosti in estetskih meril večine današnjih glasbenikov, čemur tako energično ugovarja celotna Gouldova kariera.

Program variacij doseže vrhunec z Webernovimi *Variacijami* in Beethovnovi Sonato v E duru, opus 109. Gould skladbi odlično poveže tako, da poudari strukturno fineso in ekspresivni detajl, ki je tako skupen obema deloma. To je velik dosežek, saj sta obe deli napisani v tonalnih idiomih in se iztečeta povsem nasprotno; prva (Beethovnova) v plasteh in izdelano, druga (Webernova) zgoščeno in stisnjeno. Poleg tega v istem programu natančno in umirjeno izvede še Sweelinckovo Orgelsko fantazijo. Spomnim se, da sem jo slišal na Gouldovem koncertu leta 1959 ali 1960 in da sem bil takrat presenečen (in znova, ko sem gledal film), kako se lahko izvajalec Gould resnično izgubi v dolgih težavnih delih v stanje *zamaknjenosti*, ki ga opiše kot stanje zunaj časa in znotraj integralne umetniške strukture.

Med vsemi filmi o Gouldu je doslej daleč najboljši film Bruna Monsaingeona iz leta 1981, v katerem najprej govori in nato igra *Goldbergove* variacije. Gould v tem filmu ni več suh in mladostno vnet intelektualec, ki mora ostro in odrezavo reči (kakor v prejšnjih filmih), da se v naslednji modulaciji vedno sreča z Beethovnovi usodo. V tem filmu je trebušast, plešast in malo žalosten umetnik srednjih let, njegov s podbradkom obloženi obraz in rahlo dekadentna usta pa govorijo o skrivnih pregrehah in številnih preobilnih obrokih. Celo njegovi prsti, ki so ohranili svojo legendarno izurjeno eleganco in urejenost, so zdaj vidno starejši in bolj zemeljski. Gould zares sofisticirano in preudarno izvede tridesetih izrednih del, saj jim doda ornamente, nenavadno spremenjene in ponavadi upočasnjene tempe, presenetljive ponovitve, ostreje modularane oblike (denimo močan zven nizkih tonov v Prvi variaciji, ali poudarjanje teme v skladnem Bachovem kanonu v Tretji variaciji itd.).

To je eden redkih barvnih filmov, ki sem jih gledal o Gouldu, in prav očitno je, da ga je naredil filmar in ne preprosto neki snemalec. Jesenski odtenki v filmu so bolj presenetljivi zaradi spoznanja, da je Gould v njem verjetno zadnjič nastopil s tistim delom, s katerim je najprej zbudil splošno pozornost, kar je pomenljivo: nemogoče je, da filma ne bi gledali kot sklepno dejanje. Profesor Geoffrey Payzant z Univerze v Torontu (filozof, čigar odlična knjiga o Gouldu je edino delo o pianistu, ki mu daje polno priznanje)²² mi je povedal, da je imel Monsaingeon zbranih 52 ur filma o Gouldovih nastopih, ki jih je neuspešno poskušal prodati različnim televizijam v Evropi in Združenih državah. Menim pa, da je imel Monsaingeon prav, ko je Goulda tako ciljno posnel pri delu: človek je bil tako rekoč dobesedno popolna kulturna iniciativa, nenehno pri ustvarjanju nastopa.

Toda kakor je opazil Monsaingeon, je najbolj zanimiva stvar pri Gouldu, da nenehno prestopa meje in lomi omejujoče ovire, pri čemer včasih ostro, včasih komično *potrdi* sam prostor nastopa. Leta 1987 je Monsaingeon v Franciji v samozaložbi izdal knjigo o Gouldu, ki je v zadnjem delu »videomontaža« o Gouldu, ki ga *po njegovi smrti* intervjuva pet kritikov:²³ Monsaingeon je seveda v njem videl moža, za katerega navadna smrtnost sploh ni bila meja. Gould je pri svojem občinstvu nedvomno vzgojil to predstavo o sebi. O Gouldu ni bilo jasno samo, da lahko, temveč dejansko je (z nekaj izjemami, kakor je opazil Friedrich) obvladal celotno zahodno glasbo, od renesanse do danes – v nekaterih filmih ga vidimo, kako govori o vrsti glasbenih primerov, nato se obrne h klavirju in jih zaigra po spominu –, ki jo je tudi igral, kakor je želel: lahko je improviziral, transpoziral, parodiral, reproduciral itd.

Večina dobrih glasbenikov ima v prstih, v grlu ali srcu veliko več glasbe, kakor je izrazijo v javnosti. Spomin je del daru, ki ga nosi v sebi tako rekoč vsak izvajalec. Toda nastope vidimo samo na odru, v programu, ki je zamejen na sam nastop kot dogodek. Ko je Gould leta 1964 zapustil koncertne odre, se je zelo trudil, da je publiki posredoval svoje različne talente, saj je pretil svoje znanje, svoje jasne analize, svojo presenetljivo tehnično spretnost v druge oblike in načine, ki so občutno presegli dveurni koncertni doživljaj. Vse, kar je Gould naredil, pa je bilo nepretrgano povezano s prvotnim prostorom in časom, ki ga je imel na voljo kot izvajalec – s koncertnim odrom. In kadar koli se je zdelo, da je našel nišo, recimo kot pianist, ki igra Bacha, se je povzpел še više in posnel transkripcije Wagnerja, ali Griegovo sonato, skratka repertoar, ki ne bi mogel biti bolj nepričakovan, ali pa je postal pisec ali televizijska osebnost.

Pri vsem tem je vendarle najpomembnejša Gouldova sposobnost, da je eno stvar delal sijajno (denimo, da je dobro igral klavir) in da je počel tudi druge stvari. Od tod njegovo posebno nag-njenje za kontrapunktične in variacijske oblike, ali, na nekoliko drugačni ravni, njegova navada, da je igral klavir *in dirigiral in pel*, ali da je bil zmožen ob vsakem času glasbeno in intelektualno citirati bolj ali manj vse. Po svoje se je Gould postopoma bližal nekakšnemu neteatrčnemu in protiestetskemu *Gesamtkunstwerku*, kar se zdi neformalno in protislovno hkrati. Ne vem, koliko se je tega zavedal in koliko se je zavedal Rimbaudove *deracinement du sens*, toda ta sposobnost me preseneča, saj se mi zdi, da ideja nagovarja nemirne in vendarle inteligentne poteze Gouldove izredne smelosti, zaradi katere je nastop – zaradi vsebine, živahnosti, prenapoljenosti – takoj postal večji dogodek in bolj ekstremen, bolj nenavaden, bolj različen od življenjske realnosti človeštva in še bolj drugačen od drugih koncertov. Skratka, z radikalno energijo nam je dal Gould v svoji karieri pretežno, a ne povsem nov koncept nastopa, ki pa ni niti prekinil niti spremenil običajne prakse, kar je značilno za večino reči pri glasbenem izvajanju – ker je ideološko in komercialno še vedno povezano s preteklostjo in sodobno družbo.

Morda se zdi, da je sodobni kulturni *biznis*, za katerega so koncerti klasične glasbe zgolj ena komponenta, sčasoma povsem neškodljivo obvladal, udomačil ali vključil Gouldove razširitve in posebnosti. Tako podcenjevanje Gouldovega dejanskega delovanja se kaže v tem, da je danes prepoznan skorajda izključno kot izjema ali zelo nadarjen pianist, tako kakor je Toscanini znan izključno kakor veliki dirigent, o njegovih interpretacijah pa ima lahko posameznik svoje mnenje, toda družbeni in estetski pomeni njegove kariere večinoma ne zbujajo več radovednosti in se jih ne raziskuje. Kritiški diskurz sodobnega glasbenega nastopa dopušča poročanje o koncertnem življenju zgolj v obliki doseganja uspehov. Toda če se premaknemo od rigidnih (in rigidno vsiljenih) navad koncertnega življenja in novinarstva k bolj ekstravagantnim odklonom nastopanja ali k rock glasbi, lahko šele tedaj ocenimo domiselnost in domišljijo pri izvajalcih, kakor sta Toscanini in Gould, ki sta prva sprejela in nato izdelala logiko tega, kar jima je ponu-jala sodobna klasična glasba, in to sta storila z vsaj neko mero samozavedanja in duha.

Prevedla Nina Kozinc